

**JOSÉ MARIA MORENO GALVÁN:
APORTACIONES A LA ESTÉTICA Y
LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL**

DOCTORANDA:
María Regina
Pérez Castillo

DIRECTOR:
Ignacio Luís
Henares Cuéllar

**PROGRAMA DE
DOCTORADO EN
HISTORIAS Y ARTES**

AÑO 2019



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**



**JOSÉ MARIA MORENO GALVÁN:
APORTACIONES A LA ESTÉTICA Y
LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL**

DOCTORANDA:
María Regina
Pérez Castillo

DIRECTOR:
Ignacio Luís
Henares Cuéllar

**PROGRAMA DE
DOCTORADO EN
HISTORIAS Y ARTES**

AÑO 2019



**UNIVERSIDAD
DE GRANADA**

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales
Autor: María Regina Pérez Castillo
ISBN: 978-84-1306-290-7
URI: <http://hdl.handle.net/10481/56823>

FOTOGRAFÍA DE PORTADA:

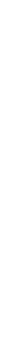
José María Moreno Galván. Retrato de Gigi Corbeta, 1967 (aprox.). Archivo fotográfico de la familia Moreno Galván.

DISEÑO Y MAQUETACIÓN:

F. Javier Megías Molero
Victor Rodríguez González

A Jesús Rubio Lapaz y a Juan
Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz,
por haberme abierto tantas puertas.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



Resumen

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

«José María Moreno Galván. Aportaciones a la estética y la teoría del arte en el marco contemporáneo español» es un estudio sobre la vida y las aportaciones teórico-estéticas del crítico de arte sevillano José María Moreno Galván en el marco de construcción de la contemporaneidad española. A través de distintos documentos biográficos, sus principales publicaciones periodísticas y su obra escrita, así como las referencias de otros expertos, este estudio persigue poner en valor la figura ética e intelectual de Moreno Galván. El presente trabajo está estructurado en tres bloques temáticos: el primero, dedicado íntegramente a su biografía; el segundo, a las ideas estéticas que articularon su corpus teórico, y por último, un tercer bloque que profundiza en la figura de dos artistas especialmente influyentes en la vida y la carrera del crítico: Manolo Millares y Pablo Picasso. Cada bloque temático se articula en capítulos que tratan de organizar la biografía de Moreno Galván y de respetar el sentido lógico que el crítico otorgó a sus ideas estéticas. En el apartado de anexos podemos encontrar un eje cronológico en el que se resumen los principales hitos en la vida de José María.

Índice de contenido

| | |
|--|------------|
| INTRODUCCIÓN | 17 |
| Hipótesis | 11 |
| Objetivos | 11 |
| Estructura | 12 |
| Metodología | 13 |
| | |
| Bloque I: Biografía de un resistente. José María Moreno Galván (1923-1981) | 33 |
| 1. Recuerdos de infancia | 35 |
| 2. Años de juventud | 43 |
| 3. La Escuela Oficial de Periodismo y el matrimonio | 47 |
| 4. La lucha antifranquista y el PCE | 55 |
| 5. Junio de 1956. Viaje a Cannes | 67 |
| 6. La forja de un crítico: primeras ideas sobre la abstracción española | 77 |
| 7. 1960. Primeros conflictos sociales y políticos: la oposición al régimen desde el periodismo | 103 |
| 8. 1966. La Ley Fraga y el Homenaje a Antonio Machado en Baeza | 127 |
| 9. 1967. Primeros contactos con Latinoamérica | 169 |
| 10. 1969 – 1971. Encarcelamientos y problemas con la autoridad | 151 |
| 11. La Operación Verdad | 177 |
| 12. La muerte de Franco, el reencuentro con Alberti y la Bienal de Venecia de 1976. | 203 |
| 13. Últimos proyectos laborales: Centro Iberoamericano de Cooperación | 215 |
| 14. José María Moreno Galván. In memoriam | 226 |
| | |
| Bloque II: José María Moreno Galván. Aportaciones a la estética y a la teoría del arte | 235 |
| 1. El aformalismo | 237 |
| 1.1. Sobre el nacimiento del aformalismo | 238 |
| 1.2. La ascendencia expresiva del aformalismo | 244 |
| 1.3. Aformalismo y Abstracción | 253 |
| 1.4. Expresión y Dimensión | 257 |

| | |
|---|------------|
| 1.5. La expresión entre dos flancos: la defensa de la rebelión contra la defensa del subconsciente | 267 |
| 1.6. Expresionismo y Realismo | 271 |
| 2. El Arte y la Historia | 286 |
| 2.1. Occidente contra Occidente: la Historia contra la Intrahistoria | 287 |
| 2.1.1. Las manifestaciones populares: voz de la Intrahistoria | 293 |
| 2.2. La Intrahistoria se apodera de la creación artística | 304 |
| 2.3. Intrahistoria e Identidad Latinoamericana. Reflejos en el arte del siglo XX | 310 |
| Bloque III: Biografías destacadas: Manolo Millares y Pablo Picasso | 327 |
| 1. Manolo Millares | 329 |
| 2. Pablo Picasso | 339 |
| CONCLUSIONES | 353 |
| BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES | 359 |
| Bibliografía | 361 |
| Catálogos de exposiciones | 366 |
| Artículos en revistas y periódicos | 366 |
| Ejemplares periódicos consultados | 373 |
| Tesis doctorales | 374 |
| Conferencias | 374 |
| Material audiovisual | 375 |
| Archivos consultados | 376 |
| ANEXO I: Cronología biográfica de José María Moreno Galván | 378 |

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



Dentro de cien años, cuando todos los que lo trataron hayan muerto, un joven que lea los artículos de José María Moreno Galván en *Triunfo* podrá conocerlo en casi toda su complejidad: como padre, lector, paseante, ciudadano, amigo... Sabrá qué comidas le gustaban, dónde pasaba los veranos, que no tenía carné de conducir, que odiaba llevar corbata..., y comprobará que esos datos son fundamentales precisamente para confrontarlos con su contexto histórico, social y estético. José María Moreno Galván no hacía una crítica de arte desligada de la vida sino todo lo contrario: sumergía su experiencia artística en la vida cotidiana, limpiándola así de toda posible afectación para poder identificar la verdad de la obra y la aportación real del artista al arte de su tiempo¹.

Tal y como explica su sobrino nieto, Juan Diego Martín Cabeza, la coherencia es, sin lugar a dudas, el aspecto más idiosincrásico de su tío, José María Moreno Galván. Toda su obra habla de la persona, así como la persona habla de su obra. La transparencia y sencillez que destilan sus textos teóricos y críticos nos han permitido aproximarnos de una manera definitiva a la figura del hombre y el profesional. Por ello, ya que el personaje se presta amablemente a cualquier curioso, este estudio aprovecha dicha coyuntura y pretende ser, desde una profunda humildad, respetuoso con la figura de Moreno Galván. Pero como todo estudio no es más que una aproximación parcial y subjetiva del que mira, y una acción de petrificar lo que un día fue rica experiencia vital (más si cabe en este caso), vayan por delante nuestras disculpas.

1. MARTÍN CABEZA, Diego: «Mirar la mirada. Apuntes sobre crítica de arte, amistad y vida cotidiana en José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de la Puebla de Cazalla, 2017, p. 28.

El crítico de arte José María Moreno Galván (1923-1981) logró desarrollar a lo largo de sus libros, artículos, conferencias y catálogos de exposiciones una particular teoría estética, orientada fundamentalmente a la comprensión del arte contemporáneo, desligándose de otras corrientes teóricas entonces en boga, huyendo del academicismo y de la tradicional concepción jerárquica de la historia del arte. En esa línea, su foco de atención se fijó sobre el arte español, en especial, hacia sus manifestaciones contemporáneas, desde Picasso y Miró hasta la abstracción geométrica y el informalismo. Precisamente en esta última corriente radican sus principales aportaciones, viendo Moreno Galván en el informalismo español la consumación de las aspiraciones de las vanguardias históricas.

Su obra se desarrolló, principalmente, durante los años de la dictadura franquista (décadas de los 50, 60 y 70), concretamente desde los dos grandes epicentros urbanos y culturales que existían en España: Madrid y Barcelona. La fuerte represión política y la falta de libertad de expresión, marcarían profundamente su biografía, adhiriéndose decididamente en su madurez al Partido Comunista de España (PCE) y luchando activamente contra el franquismo. La realidad política española también determinaría su estilo periodístico y su mensaje. Moreno Galván defendió firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contraponía a una generación anterior de autores de marcado carácter erudito. De este modo, el crítico ejercía su trabajo desde un planteamiento puramente democrático. José María se convertiría así en parte de una resistencia intelectual, que desde diversas tribunas periodísticas y a través de distintas intervenciones en eventos públicos, se dedicarían a incomodar al régimen de Franco, hablando con valentía de las necesidades —culturales y emocionales— de los españoles y promoviendo así un cambio político-social.

Aproximar el arte contemporáneo, que por entonces era un ámbito tremendamente desconocido, a sus lectores, se convertiría en su principal objetivo, apoyando paralelamente el trabajo de una serie de artistas que a finales de los años cuarenta eran considerados «marginales», pero que hoy día son reconocidos mundialmente.

Nos referimos a nombres como Manolo Millares, Antoni Tàpies, Lucio Muñoz o Antonio Saura, entre otros.

Su labor intelectual cruzó fronteras cuando en los años 70 participó en la llamada *Operación Verdad*, promovida por el entonces presidente de Chile, Salvador Allende. José María descubrió en estas fechas a un «país hermano» con el que se solidarizaría políticamente, apoyando con energía y entusiasmo el proyecto socialista de Unión Popular y respaldándolo desde su ámbito, el arte. Moreno Galván idearía una colección de arte contemporáneo universal que sería donada al pueblo de Chile, dando el primer paso en la creación de uno de los museos latinoamericanos más importantes de su historia: el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, situado en su capital, Santiago. Podemos decir, felizmente, que a pesar de las complejas circunstancias políticas que el país sufrió durante la década de los 70, esta colección sobrevivió y con ella su espíritu de fraternidad, lucha y resistencia.

Como en algún momento se preguntaría la investigadora chilena Carolina Olmedo «¿Por qué volver hoy sobre la vida y trabajo de figuras que, como Moreno Galván, parecen destilar siglo XX?». Coincidimos con ella al enunciar que volver a visitar el pensamiento de José María, implica en el contexto español y el latinoamericano, reabrir tres litigios: el primero de ellos sería el de la supervivencia de un horizonte moderno en el arte; el segundo, el de las distintas relaciones existentes entre arte y política; y el tercero, volver a preguntarnos sobre la función del arte². Volver sobre la relación intelectual que Moreno Galván estableció entre arte y política nos permitirá valorar justamente su legado crítico, pudiendo así mismo apreciar el trabajo, esfuerzo y valor de aquellos hombres y mujeres que construyeron nuestra contemporaneidad.

Incomprensiblemente, la figura de José María ha permanecido «hibernando» desde el año de su fallecimiento, 1981, siendo rescatada puntualmente por investigadores que al hilo de sus estudios e in

2. OLMEDO CARRASCO, Carolina: «José María Moreno Galván y América Latina: la institución del arte como arena político-revolucionaria» (Conferencia). III Encuentro Ibérico de Estética, *Estéticas políticas, políticas estéticas*. Universidad de Sevilla, 27, 28 y 29 de octubre de 2016.

dagaciones sobre la contemporaneidad española y de manera tangencial, se topaban con sus teorías o críticas. Es el caso de cuatro profesionales muy destacables, Paula Barreiro, Noemí de Haro García, Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández, cuyos trabajos doctorales y libros han fundamentado algunos de los capítulos de esta tesis doctoral. Este estudio es, por tanto, la primera aportación académica monográfica que se lleva a cabo sobre la figura de José María Moreno Galván, y que sin ningún otro afán, pretende ser una especie de acicate que permita trasladar su trabajo y ejemplo moral a otros ámbitos. El hecho de que se trate de un tema inédito presenta, como podrán imaginar, ciertas ventajas y desventajas. Al no haber sido la figura de Moreno Galván previamente estudiada en profundidad, no existe una bibliografía específica a la que atenerse, y aquellas citas que puedan servir en la elaboración del mismo se encuentran dispersas en numerosas publicaciones, que como decíamos anteriormente, otros investigadores han trabajado tangencialmente. No obstante, aunque en un principio este aspecto pueda parecer desventajoso, presenta una parte positiva: el obligado uso de fuentes originales y directas. Este trabajo de tesis se ha elaborado fundamentalmente sobre documentos y fuentes directas del crítico, lo cual otorga, no en este caso concreto sino generalmente, veracidad al relato. Nos referimos a objetos personales del crítico, declaraciones de sus familiares y amigos más cercanos, documentos oficiales que pertenecieron o fueron dirigidos a él, así como sus libros y críticas, las cuales han sido recabadas y organizadas.

Pero, a decir verdad, este trabajo de tesis no es el primer movimiento que pretende recuperar la figura de José María Moreno Galván. Este trabajo es, más bien, la consecuencia de un feliz movimiento que parte de La Puebla de Cazalla, municipio sevillano de donde es oriundo el crítico. Cuando durante los estudios de máster de la doctoranda, María Regina Pérez Castillo, el profesor Juan Bosco Díaz-Urmeneta le habló por primera vez de José María y de la posibilidad de realizar un acercamiento a su figura crítica, la puso en contacto de inmediato con un joven investigador llamado Miguel

Ángel Rivero, morisco³ también y quien entonces se venía ocupando de los asuntos culturales del ayuntamiento de La Puebla de Cazalla. Aunque Miguel Ángel andaba sumergido por aquel entonces en su tesis doctoral, excelente estudio sobre el pensamiento de Miguel de Unamuno, dedicó algunas jornadas a mostrarle el pueblo, los rincones que José María tan bien conocía (el célebre Café Central, epicentro flamenco del pueblo y podríamos decir de toda Andalucía; el pasaje de la Molineta; la Plaza de Andalucía...). Por estas fechas se preparaba también la apertura del Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, a cuya inauguración asistió la doctoranda y en cuyo evento tuvo el placer de conocer a personas que fueron muy cercanas a la familia Moreno Galván, como el ya desaparecido cantaor flamenco José Menese. En estas primeras visitas, además de comprender la idiosincrasia de La Puebla, que es harto peculiar debido a la profunda cultura flamenca que allí se respira y al máximo respeto que sus vecinos sienten por el arte, pudo conocer también a Patricio Hidalgo y Xavier Mailán, quienes se encontraban preparando un documental dedicado a la figura de José María. El documental se titularía *José María Moreno Galván. La Autocrítica del Arte*, y en él tuvo la doctoranda la oportunidad de aportar sus primeras ideas sobre la vida y obra del crítico. Patricio y Xavier, al igual que Miguel Ángel, fueron tremendamente generosos con el material que sobre José María habían podido reunir, con sus contactos y en definitiva, con todo su trabajo. Esta es la base de la que parte nuestra investigación doctoral.

La semilla «morenogalvaniana» que los amigos moriscos sembraron entonces, tuvo un primer resultado académico en lo que sería el trabajo final de máster de la doctoranda, *José María Moreno Galván. La fuerza crítica de Triunfo*, una investigación marcadamente analítica que se centró únicamente en la labor que el crítico desarrolló en la revista *Triunfo*. En esta investigación tuvo María Regina la oportunidad de aproximarse un poco más a la biografía de Moreno Galván y a sus ideas teóricas aunque de un modo un tanto superficial, pues las exigencias temporales del programa de máster le impidieron investigar en profundidad su vida y obra. Sin embargo, lo más importante de ese primer acercamiento académico fue que la doctoranda pudo indagar en el contexto social, histórico y político

en el que vivió José María, aspectos fundamentales que explican su construcción como intelectual y como personaje referencial en la lucha antifranquista. Tras la presentación del trabajo final de máster, María Regina tuvo la oportunidad de solicitar la beca nacional FPU (Formación de Profesorado Universitario) junto al profesor Ignacio Henares Cuéllar, quien acogió este trabajo con entusiasmo declarándose «ferviente lector y seguidor de José María». Gracias a su apoyo y al del codirector Juan Bosco Díaz-Urmeneta, esta tesis ha podido llevarse a cabo dentro del marco de las citadas becas, lo que ha supuesto para la doctoranda la oportunidad de involucrarse en el devenir de la vida profesoral universitaria, y por supuesto, la posibilidad de dedicarse por completo a este estudio.

Hipótesis

La hipótesis que planteamos en este trabajo de tesis y pretendemos demostrar a través del mismo es la importancia que tuvo la figura de José María Moreno Galván en la construcción de una escena artística, teórica y política contemporánea en España, así como en otros países latinoamericanos.

Objetivos

1. El principal objetivo que persigue este trabajo de investigación es poner en valor la figura ética y el pensamiento de José María Moreno Galván. A pesar del importante corpus teórico que desarrolló dentro del mundo de las artes y las letras, y habiéndose convertido en ejemplo de resistencia durante el franquismo, consideramos que el estudio de su figura y su obra no ha tenido el peso que merece en el ámbito académico. Este trabajo viene a subsanar dicha ausencia.
2. Reconstruir con la mayor certeza posible una etapa social, política, histórica y artística tan compleja como fue el fran

quismo, situando debidamente el papel que el arte contemporáneo, tanto artistas como teóricos desempeñaron dentro de dicho contexto. Analizar, así mismo, la profundidad de las relaciones que se establecieron entre arte y política.

3. Reconstruir con la mayor veracidad posible la génesis del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago), así como el relato de la Operación Verdad, el cual supone un punto de encuentro cultural de gran interés entre los países de Chile y España durante los años setenta.

Estructura

Esta investigación se fundamenta sobre dos pilares principales: el estudio de la biografía de José María Moreno Galván, y el estudio de sus ideas estéticas a través de su trabajo escrito.

Para articular ordenadamente el estudio, se han elaborado tres bloques temáticos:

1^{er} Bloque temático: **Biografía de un resistente. José María Moreno Galván (1923-1981)**

Compuesto por catorce capítulos en los que se desarrolla el estudio biográfico del crítico, desde su nacimiento hasta su muerte, pasando por cuestiones tan interesantes como su formación, su adhesión al PCE, las numerosas detenciones y multas que se le incoaron o su participación en la anteriormente citada *Operación Verdad*.

El relato de este bloque ha sido construido, fundamentalmente, a partir de entrevistas a sus familiares y amigos más cercanos, documentos originales extraídos de distintos archivos, así como otros estudios que nos han ayudado a elaborar el contexto histórico y social.

2º Bloque temático: **José María Moreno Galván. Aportaciones a la estética y a la teoría del art**

Compuesto por dos grandes capítulos que se desgajan en subcapítulos (el primer capítulo presenta seis subcapítulos y el segundo presenta tres subcapítulos). En este bloque se trazan las líneas maestras del pensamiento de José María Moreno Galván: los fundamentos del aforlismo (como él prefería denominar al informalismo), de la abstracción, del realismo o la reflexión sobre el vínculo entre arte e historia y como éste se proyecta en cuestiones como la identidad artística latinoamericana.

Para la elaboración de este bloque han sido fundamentales los textos críticos que José María Moreno Galván publicó en numerosas cabeceras periodísticas (*Triunfo*, *Artes*, *Goya*, *Papeles de Son Armadans*, etcétera), así como sus tres obras escritas: *Introducción a la pintura española actual* (1960), *Autocrítica del Arte* (1965) y *La última vanguardia* (1969). Además, nos hemos apoyado en los textos que fueron capitales en la construcción del pensamiento de Moreno Galván, así como en el de otros compañeros que han indagado en la teoría y la estética del arte en general, o el pensamiento de José María en particular.

3er Bloque temático: **Biografías destacadas: Manolo Millares y Pablo Picasso**

Compuesto por dos breves capítulos dedicados a dos personalidades artísticas que influyeron enormemente en la carrera y la vida de José María Moreno Galván. El primero de ellos, dedicado a Manolo Millares, resultaba necesario dada la gran amistad que los unió en vida. Además, José María fue uno de los principales valedores del trabajo del canario, redactando numerosos estudios sobre su obra. El segundo está dedicado al mito, Pablo Picasso, artista predilecto de José María desde su juventud y al que también dedicaría numerosos estudios. La figura de Pablo Picasso resulta, además, muy ilustrativa a la hora de comprender el pensamiento teórico del crítico.

En estos dos pequeños capítulos se entrelazan, como no podía ser de otra manera, los aspectos biográficos con los aspectos teóricos.

Metodología

El modo en el que hemos abordado este trabajo está ligado, inevitablemente, a una concepción histórico-artística. Dado el marcado carácter político que presenta la figura de José María Moreno Galván y el peso que el contexto tuvo sobre su persona y su obra, juzgamos necesario realizar un estudio histórico-artístico atendiendo especialmente a las perspectivas socio-política y artístico-cultural, concretamente en el primer bloque biográfico. Con respecto al segundo bloque dedicado a sus ideas estéticas, cabría apuntar que el método de análisis es muy distinto al anterior. Si la biografía había sido construida en base a una metodología histórico-artística determinada por un eje cronológico, sintetizar y desentrañar las ideas estéticas de José María nos aproxima más a la metodología del comentario comparativo filosófico. Por ello, el uso de parafrasis y de citas literales tanto del autor como de otros teóricos del arte, se convierten en un material fundamental, más si cabe tratándose de fragmentos o extractos de textos que son inéditos, y por tanto, de interés para la comunidad investigadora. En el tercer bloque, dedicado a dos autores específicos, Millares y Picasso, ambas metodologías convergen y dialogan: por una parte, una reconstrucción histórica y biográfica de la relación entre José María y los citados artistas, y por otra, un análisis de las ideas estéticas que el crítico arrojó sobre la obra de ambos.

El esquema de trabajo que se llevó a cabo para elaborar esta tesis doctoral estaba determinado, principalmente, por los cuatro años que el plan nacional de becas FPU estipula para este tipo de investigaciones. Por lo tanto, todos los trabajos de investigación y redacción se han llevado a cabo dentro de la temporalidad determinada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Sí cabría apuntar, que toda la investigación doctoral partía de una labor previa, anteriormente citada, el trabajo final de máster *José María Moreno Galván. La fuerza crítica de Triunfo*, el cual fue presentado en la Universidad de Sevilla en julio de 2013 dentro del programa de Máster de Patrimonio Artístico Andaluz y su Proyección Iberoamericana. En un primer estadio, dicha investigación consistió en la catalogación y análisis pormenorizado de todas las publicaciones que José

María llevó a cabo en la revista *Triunfo*, las cuales se aproximan a 700. Esta labor facilitó enormemente el trabajo de investigación de tesis que se llevaría a cabo posteriormente.

A continuación, procedemos a definir la metodología de trabajo en función de la temporalidad descrita:

1er año de investigación (2015/2016): Búsqueda de fuentes

El primer año de investigación fue dedicado a la búsqueda de fuentes relativas a la biografía del crítico y a su pensamiento, por lo que resultó fundamental la visita a diversos archivos:

- Archivo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: en dicho archivo encontramos un depósito que la familia Moreno Galván llevó a cabo al fallecer el crítico. En dicho depósito accedimos a documentos personales de José María (cartas, citas oficiales, fotografías...), así como a material manuscrito o mecanografiado sobre sus ideas estéticas.
- Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla: accedimos a los libros de actas en los que se citaba la actividad de juventud de José María como ayudante en el ayuntamiento. Así mismo, también encontramos información sobre las becas económicas que le fueron concedidas a su hermano Francisco para estudiar arte en Sevilla.
- Biblioteca Nacional (Madrid): quizá la labor más ardua de todas residió en la búsqueda indiscriminada de textos críticos de José María en diversas publicaciones periodísticas de la época. En el archivo histórico de la Biblioteca Nacional revisamos una serie de revistas en las que teníamos referencias de que José María había escrito: *Goya*, *Mundo Hispánico*, *Correo Literario*, *Cuaderno Hispanoamericanos*, *Papeles de Son Armadans*, *La Gaceta Ilustrada*, *Arte y Hogar*, *Actualidad Cultural*, *Artes*, *Teresa*, *Nuestro Tiempo*, *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, *Acento Cultural*, *La Estafeta Literaria*, *Cuadernos de Arte del Ateneo*, *Cuadernos para el Diálogo*, *Destino*, *El País* y *Feria*. En la mayoría de ellas encontra

mos material muy útil para elaborar el bloque dedicado a las ideas estéticas de José María, sin embargo, en casos como *Arte y Hogar o Destino* no encontramos ninguna referencia crítica, lo cual no significa que no firmase algunos trabajos en dichas cabeceras.

- Archivo de la familia Moreno Galván: la familia de José María, principalmente su hija Carola, su nieto Joan y su sobrino nieto Juan Diego Martín Cabeza, compartieron con nosotros infinidad de material personal relativo a la vida y la obra del crítico.

Por último, cabría apuntar la sesión de entrevistas que llevamos a cabo a diversas personas relativas al círculo familiar o de amistad de José María. Por ejemplo, tuvimos la oportunidad de reunirnos con su hija, Carola Moreno o con su muy querido amigo Víctor Márquez Reviriego. A estas sesiones de entrevistas se sumaba un material muy preciado que Patricio Hidalgo y Xavier Mailán nos donaron: las entrevistas grabadas que habían preparado para la elaboración del documental sobre la vida de José María Moreno Galván.

Con todo el material reunido a lo largo del curso 2015/2016, se realizó una labor de catalogación y organización para que fuera más fácil usar toda la información recavada, su consulta y el desarrollo escrito de la tesis. Durante el verano de 2016 se trabajó concienzudamente en la elaboración de una biografía de José María Moreno Galván.

2º año de investigación (2016/2017): Lectura comparativa de fuentes escritas.

Una vez elaborada la parte biográfica, se llevó a cabo una lectura pormenorizada de las fuentes encontradas, así como de otras referencias que fueran útiles a la hora de comprender las teorías propuestas por José María. El objetivo de esta fase era hallar en los textos críticos de Moreno Galván y en sus obras escritas ejes vertebradores que nos permitieran elaborar un bloque general sobre sus propuestas teóricas. Así, las fases de trabajo que se llevaron a cabo fueron:

- Lectura de críticas y obras de José María
- Resumen y análisis de la información
- Comparación de fuentes
- Elaboración del capítulo sobre teoría del arte

Durante el curso 2016/2017 elaboramos un primer borrador sobre las teorías del arte propuestas por José María Moreno Galván.

3^{er} año de investigación (2017/2018): Estancia en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Chile)

Durante la primera parte del tercer año de investigación complementamos algunos aspectos biográficos y teóricos que creíamos necesitaban mayor profundización, y además, formalizamos nuestra propuesta de estancia investigadora en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende de Santiago (Chile). Como hemos explicado anteriormente, este país fue especialmente importante en la biografía de José María Moreno Galván, y por ello resultaba necesario llevar a cabo un barrido de fuentes que se pudieran encontrar en el país andino. Solicitamos una beca FPU para estancias breves en el extranjero, que nos fue concedida. El viaje a Chile nos permitió establecer contacto con viejos amigos de José María, con otros investigadores y rastrear la huella que el crítico había dejado allí.

Tomando como base el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, y siendo tutorizada por su directora, Claudia Zaldívar, consultamos un total de cinco archivos, situados todos ellos en el centro de la ciudad de Santiago. Procedemos a describir sus hallazgos en cada uno de ellos:

- Biblioteca Nacional: en la colección bibliográfica de la Biblioteca Nacional de Chile se encuentra el discurso inaugural que ofreció el presidente de la República de Chile, el doctor Salvador Allende, a los invitados de la *Operación Verdad* (1971). En la rueda de preguntas José María Moreno Galván interviene con una interesante cuestión en la que el crítico reflexiona sobre el papel que estaba desempeñando la política socialista en Chile.

- Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA): el archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende es el núcleo informativo sobre José María Moreno Galván en la ciudad de Santiago. El archivo del MSSA está compuesto por diversos subarchivos:

* Archivo Digital: en el que encontramos numerosa correspondencia que o estaba dirigida a Moreno Galván o hablaba del importante rol que desempeñó José María como ideólogo del museo, así como de sus gestiones en los envíos de obras desde España.

* Archivo físico de carpetas: aquí pudimos hallar información complementaria sobre artistas españoles, y alguna que otra entrevista en la que se hablaba de José María.

* Archivo Fotográfico: en él encontramos algunas fotografías en las que aparece el crítico.

* Biblioteca del Museo: en este lugar encontramos libros que hablan sobre la historia del MSSA y sobre la *Operación Verdad*, aunque lo más importante que podemos encontrar en este archivo en relación a José María Moreno Galván son algunas referencias de textos de catálogo elaborados por él. Consultando la biblioteca encontramos referencias a otras revistas como *Suma y sigue del arte contemporáneo* o *Guadalimar*.

- Museo de Arte Contemporáneo (MAC): en éste lugar pudimos encontrar información sobre proyectos expositivos previos a 1971 en los que José María estaba implicado, concretamente una doble exposición de pintura chilena en España y pintura española en Chile que él iba a comisariar. Aquí se encuentran también algunas cartas dirigidas a Moreno Galván, o información relativa a este de la que hablan profesores de la Facultad de Bellas Artes de Chile, directores del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, e incluso, agregados culturales de la embajada de Chile en España.

- Ministerio de Relaciones Exteriores: el material relativo a Moreno Galván que se encuentra en este archivo es realmente interesante, ya que, por un lado, aporta información sobre el contexto histórico español y por otro, ofrece información sobre las gestiones de la creación del MSSA. Además, en él podemos encontrar documentos muy valiosos que aportan información sobre la figura política de José María Moreno Galván y sobre los conflictos diplomáticos que éste generaba entre los gobiernos español y chileno. La mayoría de los documentos encontrados son Oficios o Télex enviados desde la Embajada de Chile en España al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile.
- Museo Nacional de Bellas Artes: en este archivo la búsqueda estuvo enfocada a encontrar referencias relativas al papel que jugó José María Moreno Galván en la constitución del Grupo Signo como colectivo, ya que numerosos expertos en el tema afirman que fue Moreno Galván quien bautizó con el nombre de «Signo» al grupo constituido por los pintores Alberto Pérez, Gracia Barrios, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati. Efectivamente, en él encontramos mucha información relativa a este grupo, así como algunos textos que el crítico les había dedicado. Por otra parte, fueron interesantes los hallazgos en el fondo Alberto Pérez, en los que encontramos algunos documentos que aportaban información sobre la agitada vida política de José María Moreno Galván.

En resumen, la estancia investigadora en Santiago de Chile fue enormemente fructífera por varios motivos. En primer lugar, porque la investigación sobre José María Moreno Galván fue enriquecida con aproximadamente 230 documentos nuevos que fueron muy útiles en la construcción biográfica del personaje, así como en la redacción de sus aportaciones a la teoría y la estética contemporánea. Y en segundo lugar, porque establecimos contacto con personas que trabajaban sobre temas paralelos o afines, así como con otros que conocieron en vida a José María Moreno Galván (el Mono González o Guillermo Nuñez, entre otros), nutriendo la investigación de sus conocimientos y referencias, consiguiendo aproximarnos mejor al relato de la historia de Chile y a la figura de José María Moreno Galván.

4° año de investigación (2018/2019): Incorporación del último material hallado y redacción final

En esta fase final, nos dedicamos a organizar toda la información hallada en Chile, así como a incorporarla al estudio biográfico y teórico que ya habíamos elaborado.

Por último, llegaría la fase de la investigación doctoral consistente en la redacción final que conlleva la incorporación de las últimas referencias bibliográficas y hallazgos, finalizando dicha fase con la revisión tutorial de todo el material escrito.

Como pueden comprobar, tras este trabajo de investigación existe un esfuerzo volcado, primeramente, en la búsqueda de las principales referencias teóricas del crítico, así como de los principales archivos en los que se pueda encontrar cualquier tipo de información relativa a su figura; en segundo lugar, en adaptarse a la metodología adecuada en función de las características de la cuestión que se está abordando, tratando así de proyectar el enfoque más pertinente; y por último, en adaptarse al marco espacio-temporal estipulado actualmente por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL

BLOQUE I:

**BIOGRAFÍA DE UN RESISTENTE.
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN
(1923-1981)**

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



1 Recuerdos de infancia

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

José María Moreno Galván nació en La Puebla de Cazalla, en plena campiña sevillana, el 10 de noviembre de 1923. Era hijo de José Moreno Galván y de María Galván Jiménez, siendo el mayor de cuatro hermanos, seguido, en este orden: Francisco, Rosario y Elisa. Su familia era de origen modesto, pues su padre era maestro albañil, sin embargo, en el ámbito doméstico existía una clara tendencia a la ilustración. María Galván, la madre, tenía un marcado carácter liberal e intelectual que disimulaba para no ser considerada lo que burlescamente ella llamaba «una mujer leída y escribida»⁴. José María siempre la definió como una persona de carácter abierto, curiosidad insaciable y fino sentido del humor. José Moreno, por su parte, era distinto a su esposa. Su hijo lo describía como un hombre trabajador, discreto y de ideas conservadoras.

Mi padre, en cambio, como del campesino de Castilla dice don Antonio Machado: «desprecia cuanto ignora». Y no es que él ignore todo, pues sabe, bien sabido, un oficio lleno de nobleza; pero lo que él no sabe, para él no merece la pena de saberse. De nuevo Machado me ayuda a definirlo, al decir de él que es: «En el buen sentido de la palabra, bueno». Acaso lleva en sí demasiada sangre campesina para ser de otra manera. Su ideal político sería que todas las cosas permaneciera como están, como han estado siempre. Para mi padre, el que no se resigna a su suerte es un inmoral⁵.

Sus estudios, en principio, se limitaron a la enseñanza elemental. José María y su hermano Francisco comenzaron a asistir a las escuelas públicas de La Puebla de Cazalla a los siete u ocho años de edad,

4. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. Fechada del 31 de Agosto al 1 de Septiembre de 1952 en Madrid. Extraída de: *José María Moreno Galván. Epístola Moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011, p. 140.

5. *Idem*.

aunque es importante apuntar que su educación no se caracterizó precisamente por ser sistemática. Desde niño, José María manifestó un inusitado interés por los libros y la literatura en general, alimentado igualmente por su madre, María Galván, y por su abuelo materno Frasquito, quien lo introdujo en la lectura devota del *Quijote*, la cual le acompañaría el resto de su vida. La figura de su abuelo Frasquito es harto peculiar e influyente sobre sus nietos. Este debió mantener una excelente relación con ellos, hasta tal punto que José María llegó a escribir sobre él «Mi abuelo era nuestro amigo»⁶. El abuelo Frasquito coleccionaba fósiles y monedas antiguas⁷, hacía extrañas expediciones nocturnas a caballo al Castillo de Luna, y narraba a sus nietos historias de moros y cristianos. Sin duda, sus costumbres y actividades lo convirtieron en una figura paradigmática para ellos. Gracias al empuje de su familia, José María se convierte en un ávido lector. Sobre las lecturas más influyentes de su infancia, él mismo destacaría *Veinte mil leguas de viaje submarino* y *Los hijos del capitán Grant*, ambas de Julio Verne, sin olvidar *Corazón* de Edmondo d'Amicis. Estas primeras elecciones literarias denotan cierta predilección por una novela que conjuga aventura y relato emotivo, lo cual marcará de un modo primigenio pero definitivo su personalidad.



Fotografía 1. José Moreno y María Galván. La dedicación y la constancia de ella fueron vitales en el desarrollo de las carreras de sus hijos. Sin fecha (S/F). Fotografía extraída del archivo privado de la familia Moreno Galván (APFMG).

6. *Ibidem*, p. 141.

7. Debemos recordar que la Puebla de Cazalla está situada en la proximidad del río Corbones, el cual era transitado en otro tiempo por pequeñas embarcaciones. Rebuscar en depósitos fósiles y restos arqueológicos ha sido siempre devoción de los moriscos.

En torno a estos años, José María ya había empezado a manifestar, junto a su inseparable hermano Francisco, un precoz interés por la pintura. Sus ansias de conocer y aprender sobre el tema eran alimentadas a través de la lectura de la revista *Blanco y Negro*, habitual en el hogar. Del origen de su pasión por el arte explica José María:

Todavía el arte no había entrado en mí de una manera didáctica consciente. Difícilmente podría digerir una crítica de las que en Blanco y Negro hacía Manuel Abril. Pero, eso sí, un habitual diálogo con reproducciones de arte clásico me había dotado de para distinguir perfectamente un cuadro de la escuela española de un italiano o un flamenco⁸.

Las críticas de arte que Manuel Abril⁹ publicadas en la revista *Blanco y Negro* fueron los primeros textos de arte que cayeron en las manos del joven José María y el primer artista en el que los hermanos Moreno Galván asentaron su entusiasmo fue Murillo, a quien Francisco copiaba, mientras José María coleccionaba reproducciones de sus obras. Incluso tuvieron ocasión de contemplar sus originales en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Esta temprana relación de José María con el arte, cuajaría con el tiempo mediante la lectura de otras revistas relacionadas con el arte y la cultura.

Los primeros años de escuela coincidieron con el fervor de la II República Española (1931) que hizo desaparecer de las paredes crucifijos y signos religiosos. Por estas fechas José María se alineó, según sus propias palabras «del lado de una manera de pensar que, por

8. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...) p. 142.

9. Manuel Abril (1884-1940) fue uno de los intelectuales con mayor protagonismo en el ámbito cultural español de principios del siglo XX. Abril dedicó gran parte de su carrera a diversas actividades como la novela, el teatro, la traducción, e incluso el cine, llegando a destacar más notablemente en el ámbito de la literatura infantil. Su labor como crítico de arte en *Blanco y Negro* ha sido reconocida posteriormente por numerosos historiadores y expertos. Juan Antonio Gaya Nuño dice de sus críticas «Es necesario admitir que la que llevó a cabo en las páginas de Blanco y Negro alcanzó mucha mayor altura que la de sus antecesores en la misma revista, y también bastante más vivacidad» (GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975, p. 313). El libro más importante que Manuel Abril publicó sobre pintura contemporánea, *De la naturaleza al espíritu. Ensayo crítico de pintura contemporánea desde Sorolla a Picasso* (1935), tuvo una gran acogida en su momento llegando a obtener el Premio Nacional de Literatura en 1934, aunque cabría anotar que se trata de un libro cargado de errores y escrito con ligereza. A pesar de ello, Abril fue una figura fundamental que contribuyó enormemente al nuevo clima artístico. Participó activamente, por ejemplo, en la fundación de la Sociedad de Artistas Ibéricos en torno a 1930 y viajó al extranjero con plena autorización para comprar importantes piezas de arte destinadas a los museos españoles.

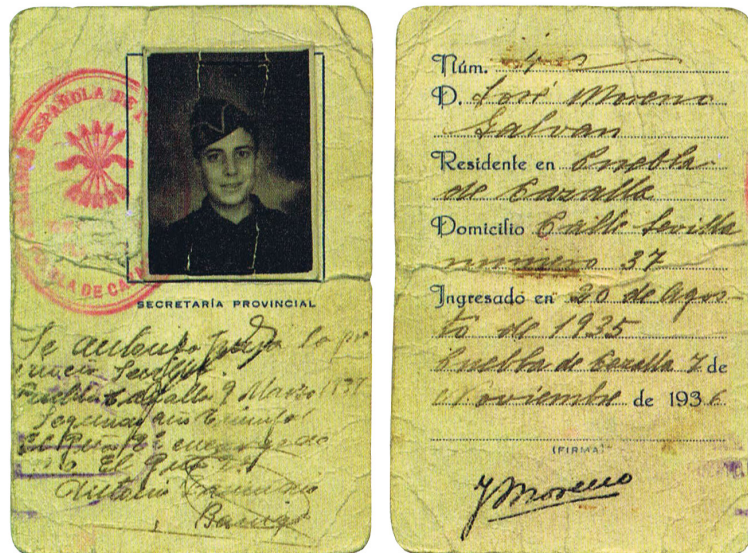
aquellos tiempos, yo intuía que marchaba contra la corriente»¹⁰. Así, el 20 de agosto de 1935 ingresó en los denominados Flechas, la cantera de la Falange Española, que en La Puebla de Cazalla eran acaudillados por Ángel Fuentes, jefe de la Falange en la localidad. José María describió de este modo sus primeros devaneos político:

La actitud más fascinante para un niño de entonces era «ser fascista». El jefe de la Falange en mi pueblo era Ángel Fuentes, un hijo de Antonio Fuentes, el antiguo matador de toros, señor feudal un tiempo de la finca La Coronela. Nosotros veíamos con simpatía, no exenta de cierta envidia, la brava actitud de aquellos jóvenes mayores que nosotros, en constante refriega por las calles del pueblo, cuando no estaban encarcelados, que un día arrancaban la bandera roja de la Casa del Pueblo y otro dispersaban a tiros a la multitud congregada para escuchar en un mitin a Indalecio Prieto en la Plaza de Toros de Écija. Una vez, un grupo de amigos nos presentamos tímidamente a Ángel pidiéndole colaborar con él. Él, entre bromas y veras nos aceptó, y nos hizo agruparnos en una escuadra de once, para, según decía, utilizarnos con fines de propaganda. Se nos concedió un carnet y se nos señaló una misión: hacer llegar la propaganda falangista a todas partes¹¹.

Algunas de las acciones propagandísticas a favor de Falange en las que José María participó lo llevaron incluso a ser encarcelado por unas horas y a la apertura de un expediente para el ingreso en el Tribunal de Menores. Su vinculación con la Falange Española se prolongaría posteriormente desde el Frente de Juventudes y continuaría hasta aproximadamente 1942.

10. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...), p.141.

11. *Ibidem*, p. 143.



Fotografía 2. Carnet de Flecha de José María Moreno Galván. Fechado el 7 de noviembre de 1936. Carnet extraído del Archivo Moreno Galván del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (AMG-MNCARS). Signatura: CDB. 176573 Arch. MG 38 N° Reg. 176422.

Desde el 18 al 31 de julio de 1936 se produce la sublevación del bando nacional en La Puebla de Cazalla. Durante estos complicados días, mucha gente del pueblo es encarcelada, entre ellos, algunos familiares de José María. Todavía en plena Guerra Civil, estando buena parte del Sur de España fuertemente controlado por el ejército rebelde (1937), a la corta edad de 14 años, José María comenzó a trabajar como meritorio en el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, gracias a la intervención y gestiones de su padre. Coincide esto con la decisión tomada por el Ayuntamiento de conceder a su hermano Francisco una subvención de mil quinientas pesetas anuales para estudiar pintura en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla. Sin duda, el año 1937 supondría un punto de inflexión en la vida de ambos hermanos. En el libro de actas nº 14 (1936-1939) del archivo municipal de La Puebla de Cazalla encontramos algunas referencias relativas a su actividad como meritorio en el Ayuntamiento:

El Sr. Alcalde manifiesta que el meritorio de oficinas centrales José María Moreno Galván, viene prestando servicios en dichas oficinas desde hace unos dos años, con un comportamiento digno de tenerse en cuenta, por su carácter servicial y reservado y por diligencia y actividad en cuantos servicios se le encomiendan, se ha hecho acreedor a que el Ayuntamiento le recompense en forma adecuada. (...) ¹².

Se abrió entonces, según cuenta el propio José María, «un periodo intensivo y anárquico de lecturas de todas clases»¹³, entregándose con especial fervor a los novelistas rusos (Dostoievski, Chejov y Gorki) y a la literatura española (Quevedo, Unamuno o Antonio Machado), sin despreciar a clásicos de todas las épocas como Homero o John Milton. Fue en esta época también cuando, según cuenta la leyenda, José María comenzó a leer vorazmente la Enciclopedia Espasa que se encontraba en el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, llegando incluso a memorizar buena parte de sus contenidos. Sin embargo, de cara a los derroteros que luego asumiría su destino, la lectura central de esta etapa fue la del *Glosario: obras y artistas* (1917) de Margarita Nelken¹⁴, de la cual confiesa «entré de nuevo en el mundo del arte, y esta vez se abría ante mí, virgen aún de sensaciones, el intrincado sendero de lo moderno»¹⁵. En el ámbito de la crítica la obra de Nelken sorprende gratísimamente por la valentía y novedad de sus juicios, mostrando conocer bien tanto el arte español del momento como el extranjero. Y todo ello, con excelente estilo literario y brava sinceridad. Sin duda, a José María le entusiasmó el singular estilo de Margarita, quien por entonces era capaz de enunciar «Las obras francamente malas, o sea las obras estúpidas, sin razón de ser; todos

12. Acta del alcalde de la Puebla de Cazalla en la que se describe el trabajo de José María Moreno Galván como meritorio del Ayuntamiento. Libro de actas capitulares (1936-1939), Libro 14, Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla, pp. 114-115. Fecha y lugar: 10 de junio de 1938, La Puebla de Cazalla (Sevilla).

13. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...). p.144.

14. Margarita Nelken (1894- 1968) es una de las figuras femeninas más relevantes de la historia moderna de nuestro país. Nacida en Madrid pero de ascendencia judeo alemana, Margarita recibió una esmerada educación en el ámbito de las letras y la música. Con tan solo 15 años escribe su primer artículo sobre los frescos de Goya en San Antonio de la Florida para la prestigiosa revista inglesa *The Studio*. Su labor como crítico de arte es interesante a la par que admirable, buena cuenta de ello la dan los numerosos libros y artículos que escribió para diversas revistas extranjeras y españolas como *Arte español*, *Nuevo Mundo*, *L'Art et les Artistes*, etcétera. Sin embargo, Nelken acabará siendo más conocida por su compromiso político con partidos de izquierdas (PSOE y PCE) y por ser una de las «madres» del movimiento feminista en España.

15. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...). p.145.

esos inmensos lienzos del Museo de Arte Moderno; escenas trágicas creadas sin tragedia; y, con ellas, los retratos sin fisionomía, a lo Moreno Carbonero, el Decálogo de Villegas y las marinas de Martínez Abades»¹⁶. Esta rociada, casi inimaginable de escuchar en aquella fecha, es como prólogo a un comentario de un grabado de Picasso que Margarita titula «Los apaches» y que es más conocido como «La comida frugal» o «El ciego y su compañera»¹⁷. La escritora se emociona ante el grabado, del que asegura «Es la obra de Picasso, y es la obra nuestra, la que nos corresponde, la que nos satisface con su sencillez que encierra todas nuestras complejidades. Y hay algo en su pureza que está más alto que todos los trabajos, que la aísla de los trabajos hechos para el arte y que la hace extáticamente, solo para la vida. (...)»¹⁸. La excelente orientación de Margarita, quien ya valoraba muy positivamente la obra de Picasso, así como sus apreciaciones y comentarios sobre el trabajo de otros autores, influyeron de manera determinante en el gusto estético de José María.

Aquel estallido de su sensibilidad hacia el arte moderno se consumaría poco después gracias a la revista *The Studio*, que dedicó un número especial a Van Gogh. Fue una revelación esencial, a través de la cual José María no sólo descubrió el arte moderno, sino sobre todo, una nueva forma de mirar. Su nueva mirada destapó incluso la belleza que le rodeaba:

Al principio me sorprendió, quizá desagradablemente, su hiriente manera de decir. Después, poco a poco me fui apoderando de su mundo. Era una mirada nueva, siempre sorprendente, que se detenía exaltadamente en cada pedazo de vida. Era un desechar la inercia de la forma de ver habitual para taladrar con mirada angustiada las pequeñas cosas humildes. ¡Aquel par de botas abandonadas, sublimemente grandiosas, humanizadas por la fuerza de su desolador desamparo!, ¡El café de noche!, El rosal... y luego ese sol de la Provenza, como el mío andaluz, achicharrándolo todo con su amarillo deslumbrante. Entonces pesó en mí el paisaje que me rodeaba.

16. NELKEN, Margarita: *Glosario. Obras y artistas*, Madrid: Fernando Fé, 1917, p. 207.

17. *Ibidem*, pp. 206-215.

18. *Ibidem*, p. 215.

Yo siempre había soñado un ideal paisaje, húmedo y verdinoso, del norte para mí desconocido. Lo necesitaba como reacción al durísimo y seco yermo de los labrantíos andaluces, bordeados de pitas y de chumberas, o la geométrica y obsesiva proporción de los campos de olivar. Lo necesitaba, hasta que Van Gogh vino a descubrirme mi propia tierra en la tierra calma de la Provenza, y un delirio púnico se apoderó de mí. Recorrí los campos bordeados por el Corbones, dormí en las eras y saboreé la sobria conversación del campesino, firme como la roca, y órgano asimismo del paisaje¹⁹.

19. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...), p. 145.

2 Años de juventud

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

José María continuó formándose de manera autodidacta en medio de un escenario social convulso y cambiante. El 1 de abril de 1939 el general Franco firmaba el último parte de guerra declarando su victoria y estableciendo una dictadura en todo el territorio español. En los primeros años de régimen franquista, concretamente en 1942, José María se trasladó junto a su familia a Sevilla, pues su padre, maestro albañil, había conseguido trabajo arreglando una Casa Palacio del barrio de Santa Cruz. Elisa Moreno, hermana de Francisco y José María, explicaba en una entrevista a la flamencóloga Génesis García Gómez:

En mi casa, (...), contradiciendo la humildad de Francisco, no se le echó tanta cuenta a mi hermano José María como a Francisco, que era menor. Porque Francisco destacaba mucho en la escuela por sus dibujos, Cristos y cosas que se hacían entonces y mi madre y mi abuelo Francisco influyeron mucho para que se fuera a estudiar. (...), mi hermano se fue a Sevilla a estudiar en el Santa Isabel de Hungría. Luego se fue José María y allí se colocó. Y luego, todos nosotros también vivimos en Sevilla, en medio de muchas calamidades, mientras mi padre estuvo rehabilitando una casa. (...)²⁰.

El panorama en la ciudad hispalense no era distinto al del resto del país: en 1942 Sevilla atravesaba la difícil autarquía caracterizada por la depresión y la dramática escasez de todo tipo de bienes. En los años inmediatos al final de la Guerra Civil, entre 1941 y 1944, el hambre, la mendicidad y las enfermedades asolaban la ciudad. Tal y como indica el investigador Aurelio Peral «Fueron los años del hambre, del “estraperlo”, de las cartillas de racionamiento, de la Fiscalía de Tasas, del “maquis”, del regreso a la ruralización, del aislamiento

20. Entrevista de Génesis García Gómez a Elisa Moreno Galván en su casa de la calle Mesones de la Puebla de Cazalla, donde vivía con su hermano Francisco. Entrevista en: GARCÍA GÓMEZ, Génesis: José Menese. *La voz de la Cultura Jonda en la Transición Española*, España: Almuzara, 2017, p. 62.

internacional, de la tuberculosis, del tifus exantemático (“el piojo verde”), de la tiña, de la sarna y otras enfermedades de tipo carencial (tuberculosis, diarrea, enteritis); (...).»²¹. La familia Galván se alojaría en un modesto piso en la calle Lope de Rueda que el joven amigo de José María y Francisco, José Manuel Caballero Bonald, describiría como «un piso dignificado por su rectilíneo decoro popular»²². En Sevilla se encontraba ya por entonces Francisco, quien estudiaba Bellas Artes gracias a la citada beca del Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla. Al poco tiempo de instalarse en Sevilla, a José María le ofrecieron un puesto administrativo y aceptó, lo que le permitió instalarse en la capital andaluza y vivir allí parte de su juventud. Llegaba a Sevilla para vivirla intensamente, para leer ese «otro lenguaje de sensaciones»²³ con que está escrita la ciudad, para entregarse al ensueño al que ella invita. Lo decisivo de su llegada a la capital fue que allí pudo entrar en contacto con el círculo de jóvenes artistas y escritores que ya por entonces frecuentaba su hermano Francisco, tanto dentro como fuera de la Universidad. Entre estas nuevas amistades, conoce al anteriormente citado José Manuel Caballero Bonald, con quien mantendría una estrecha amistad a lo largo de su vida. También aprovecha dicha estancia para seguir nutriendo sus conocimientos sobre arte, extendiendo su horizonte desde el panorama nacional al foráneo, gracias a publicaciones como *Cahier de Art*, *Art New* o *Architectural Review*, publicaciones de gran interés artístico que llegaban a las manos de José María de las maneras más inverosímiles, y que, según confesión propia, contribuyeron a que él mismo empezara a generar sus propias «respuestas a los problemas candentes del arte»²⁴.

José María prolongó en Sevilla su vinculación con la Falange Española, ahora desde el Frente de Juventudes, aunque por poco tiempo. Gracias a esa vía, pudo viajar varias veces a Madrid y conocer el Museo del Prado.

En 1944 se marcha a Madrid a realizar el servicio militar en el Pardo, dentro del Regimiento de Transmisiones. El hecho de que fuera

21. PERAL PERAL, Aurelio: *La represión franquista durante la posguerra y la reconstrucción del movimiento obrero en Sevilla (1940-1976)* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011, p. 118.

22. CABALLERO BONALD, José Manuel: *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona: Anagrama, 1995, p. 219.

23. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...). p.146.

24. *Ibidem*, p. 147.

destinado a la capital de España fue una circunstancia venturosa, pues durante los veintisiete meses (de 1944 a 1946) que duraba el servicio militar, José María aprovechó para acudir asiduamente al Museo del Prado y a algunas de las exposiciones que se empezaban a organizar en las salas y galerías madrileñas del momento, desde las cuales pudo continuar profundizando en sus reflexiones estéticas. Además de este contacto directo con el arte, en el que Madrid jugó un papel fundamental, José María siguió completando su formación con la lectura de la obra de importantes críticos e historiadores del arte como Walter Pater, Eugenio d'Ors, Wölfflin o Berenson. Sobre la crítica de Eugenio d'Ors afirmarí­a:

En aquel tiempo descubrí la manera especial de hacer la crítica de don Eugenio d'Ors. Todavía, su modo, aunque muy cortito, me parece bueno. D'Ors se fabricó su propio prisma para ver el arte, y entraba dentro de sus apreciaciones lo que cabía en la visión de ese prisma. Sus fórmulas: formas que pesan y formas que vuelan; y también: arte clásico o arte romántico, aunque pequeñas, no dejan de ser buenas, y se le puede incluso permitir que se equivoque tan lamentablemente en ciertas apreciaciones sobre Picasso, cuando ha dado tan estupendos compendios de arte. Por él entré en la crítica de Berenson y en la de Wollflin [sic], y quizá también en la de Walter Pater. Worringer vino después, y Malraux y Gino Severini y Guillaume Janneau y Apollinaire... En fin, creo que aprendí bastante en aquellos dos años de Madrid²⁵.

En 1946, regresa a Sevilla, donde continúa viviendo con toda su familia. Estrechó su ya de por sí fuerte relación con su hermano Francisco, con quien tenía ocasión de dialogar sobre arte y en cuyo quehacer pictórico ejerció durante estos años una notable influencia, a partir de los conocimientos teóricos adquiridos a lo largo de sus idas y venidas. Con el tiempo, José María consiguió un buen puesto de trabajo en la Sociedad de Agricultura de Sevilla, donde según su amigo Caballero Bonald «estuvo metido en negocios agrarios de

25. *Idem*.

fincas rústicas con los que ganaba mucho dinero»²⁶. Sus ocupaciones en tal sociedad no le impidieron seguir indagando en sus estudios sobre arte. Francisco, por su parte, continuaría su formación, alcanzando la ocasión de prolongarla gracias a una beca de la Diputación de Sevilla que ganó para viajar pintando por España, fruto de la cual nace una de sus primeras exposiciones en Sevilla. Las malas críticas recibidas por su acercamiento al constructivismo y al neocubismo, motivaron su traslado de Sevilla a Madrid, donde empezaban a confluír artistas de todas las regiones de España. Poco tiempo después, José María perdería su puesto de trabajo en la Sociedad de Agricultura y fijaría su mirada en Madrid.

Gracias a la influencia de su hermano Francisco, de Caballero Bonald y otros amigos, a finales de 1951 y principios de 1952, José María viaja a Madrid para trabajar en la I Bienal Hispanoamericana de Arte²⁷, donde desempeñó todo tipo de tareas burocráticas, administrativas y organizativas. De la trascendencia de aquella experiencia cuenta él mismo: «La Bienal y mi hermano me permitieron conocer a los artistas jóvenes del momento que más me interesaban. Hablé con ellos y continué leyendo en las revistas de arte los ecos exteriores. Viví unos meses intensivos de trato directo con la pintura y de enseñanzas que han sido para mí incalculables»²⁸.

Efectivamente, fue su primer contacto de peso con el mundo del arte contemporáneo, y debió marcarle profundamente ya que pudo contemplar su propio sino, el camino que habría de transitar en el futuro. El 28 de febrero de 1952 la bienal llegaba a su término y en consecuencia José María fue cesado en sus funciones, siguiendo órdenes del secretario general del Instituto de Cultura Hispánica, don Manuel Fraga Iribarne²⁹.

26. Entrevista personal con José Manuel Caballero Bonald.

27. La I Bienal Hispanoamericana se inauguró el 12 de Octubre de 1951, siendo su director Leopoldo Panero. Este proyecto formaba parte de una estrategia política que el régimen de Franco puso en marcha con el objetivo de mejorar la imagen del país en el extranjero. Según el profesor Miguel Cabañas Bravo «Este certamen se convirtió en uno de los de mayor trascendencia (...) aunque los intereses de las mismas instituciones impulsoras orientaron sus sucesivas ediciones hacia el exterior con un planteamiento y una intencionalidad de mayor carga diplomática y política que artística y cultural». En: BARREIRO LÓPEZ, Paula y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.): *Crítica de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2013, pp. 117- 136.

28. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. (...) p. 148.

29. Carta de Leopoldo Panero a José María Moreno Galván, en la que éste último es informado de su cese laboral en la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Fechada el 11 de Enero de 1952 en Madrid. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176518 Arch. MG 1 N° Reg. 176422.

3 La escuela oficial de Periodismo y el matrimonio

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Estando en Madrid, José María decide que es el momento de instalarse en la ciudad, y durante un tiempo logra subsistir gracias a algunos pequeños trabajos y a la inestimable ayuda de su hermano Francisco. Sin embargo, debía buscar el modo de fijar su estancia en la capital, por lo que tramitó la solicitud de ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo, a la que accedió ese mismo año a través de vía excepcional, una serie de plazas reservadas para quienes no habían realizado los estudios de bachiller, como era su caso. La comisión que debía validar su ingreso encargó a todos los interesados la realización de un ejercicio que consistía en contar, en el espacio de veinte folios, las lecturas y los viajes que más les habían influido en su vida. Gracias a esa prueba de acceso disponemos de un valioso documento autobiográfico en el que José María relata el despertar de su pasión por el arte, por la lectura y por los lugares que aún estaban por conocer³⁰. No solo consigue acceder a la Escuela Oficial de Periodismo sino también una beca económica que le permite subsistir en Madrid.

Ese mismo año comenzó su carrera universitaria de periodismo, que finalizó en 1955. En 1952, la Escuela Oficial de Periodismo cumplía su décimo aniversario como institución educativa superior adscrita al plan de estudios universitarios. Anteriormente a 1942 los estudios de periodismo no formaban parte de dicho plan, aunque sí existía la Escuela como centro de estudios dependiente de algunos organismos estatales (la Vicesecretaría de Educación Popular o el Ministerio de Educación Nacional, entre otros) volcando sus esfuerzos pedagógicos en la consolidación de las premisas del nuevo Régimen. La doctora Alicia Tapia López describe el sistema de estudios que se instauró a partir de 1942 y que posteriormente sufrió algunas modificaciones:

30. Carta de José María Moreno Galván para su ingreso en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid y solicitud de beca. Fechada del 31 de Agosto al 1 de Septiembre de 1952 en Madrid. Extraída de: *José María Moreno Galván. Epístola Moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011, pp. 138- 157.

Para obtener el título oficial de periodista era necesario aprobar los tres cursos de que constaba el plan de estudios de la Escuela. Las asignaturas que comenzaron a impartirse eran un compendio de materias referidas a cultura general, doctrina política nacional-sindicalista y algunas propias del ejercicio periodístico —tales como Redacción Literaria, Historia del Periodismo, Legislación de Prensa, Información y Reportajes, Titulación y Confección y Tipografía—. Este plan de estudios sufrió la primera modificación en 1945, y, posteriormente, se fue adaptando a los saberes que demandaba el desempeño de la labor periodística³¹.

Las Cátedras de Documentación fueron una de las demandas instauradas en el año 1952 y consistían en «unos cursos de especialización complementaria a los estudios del alumno que le explicaban, de forma documentada, algunos temas de actualidad relacionados con la política, la cultura y la economía»³². Estos cursos tenían como principal objetivo proporcionar al periodista una visión más completa de la realidad española en las citadas materias, y fue tal el interés que éstas despertaron en el público no profesional que durante el curso 1953/1954 se amplió el número de cátedras. Los temas tratados giraban en torno a tres pilares: cultura, economía y política³³. Para José María éstos fueron años de intenso estudio en los que combinó las lecturas universitarias obligadas con sus indagaciones estéticas propias, la teoría y la crítica de arte, pero además, se sumergiría en el mundo universitario madrileño que en torno a estos años sufrió importantes transformaciones determinando su futura apertura intelectual. Uno de los cambios más importantes en este sentido sería la incorporación de Ruíz- Gímenez al frente del Ministerio de Educación en el año 1951. Su perfil destacaría por ser mucho más aperturista que el de sus compañeros de gobierno, lo cual demostró al llegar al ministerio y romper con la teoría de las familias del Régimen, eligiendo a sus colaboradores en función de su apertura intelectual y su espíritu crítico. Explica José Álvarez Cobelas «Para los Rectorados buscó (...) falangistas ortodoxos que, sin romper con pasado, admitían como maestro al que ya era un críti

31. TAPIA LÓPEZ, Alicia: «Las primeras enseñanzas de documentación en periodismo», *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 24, 2001, p. 234.

32. *Idem*.

33. *Ibidem*, p. 235.

co del Régimen, Ridruejo»³⁴. Dicha acción le granjeó no pocos enemigos. Pedro Laín Entralgo se haría cargo del rectorado en Madrid, apostando decididamente por la revitalización del SEU (Sindicato Español Universitario)³⁵, y permitiendo la formación de otras agrupaciones culturales y abiertas como la Asociación Española de Mujeres Universitarias. Una de las actividades que surgen dentro del SEU en el curso 1951/1952 sería el Servicio Universitario de Trabajo (SUT)³⁶, el cual, explica Álvarez Cobelas:

(..) fue fruto de una mayor sensibilidad social entre el sector de los estudiantes, que fue creciendo, y que enlaza con una visión romántica de la Falange acerca del «buen obrero», (...). De ahí la mitificación del obrero, que en los años sesenta será retomada por los universitarios de izquierdas y que será mayor cuanto más desconectados se encuentren del mundo obrero. (...).

Se produjo una catarsis entre numerosos universitarios que ante la espantosa realidad laboral y social adquirieron conciencia de las desigualdades, lo que les llevó hacia posturas antifranquistas.

La participación en actividades culturales (...) situó a los estudiantes ante las arbitrariedades censoras, les dio a conocer la tradición cultural democrática de izquierdas prefranquistas y permitió los contactos entre los estudiantes más inquietos. De ahí a integrarse en el activismo contrario al régimen sólo

34. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004, pp. 50-51.

35. El SEU (Sindicato de Estudiantes Universitarios) fue una organización sindical estudiantil de carácter corporativista, creada durante la II República Española por Falange e impulsada por su líder, José Antonio Primo de Rivera. Nace con el objetivo de eliminar a la entonces mayoritaria Federación Universitaria Escolar (FUE) e introducir la propaganda de Falange en la Universidad. Durante el franquismo el SEU sería la única organización estudiantil legal, disolviendo todas las demás y obligando a otros movimientos juveniles de apoyo al régimen a integrarse.

36. El SUT (Servicio Universitario de Trabajo) fue una iniciativa que pretendía facilitar una aproximación entre los estudiantes y el mundo obrero. Nacida a comienzos de los años cincuenta, en el contexto de las duras condiciones sociales impuestas por el régimen franquista, gracias al impulso del sacerdote José María de Llanos, quedó poco después incorporada al organigrama del SEU. Para muchos de sus participantes, las experiencias vividas en el seno del SUT constituyeron una de las principales causas de su progresivo acercamiento a los sectores de oposición a la dictadura franquista.

había un paso, que era contactar con algún compañero, generalmente del PCE³⁷.

Durante los primeros años de la década de los 50 el alumnado universitario comenzó a mostrar desapego y rechazo por los dirigentes políticos, militares y también por las jerarquías eclesiásticas, lo que convertía el ámbito universitario en un hervidero de ideas de izquierdas y oposición al Régimen. Estos años suponen el inicio de una corriente antifranquista que las nuevas generaciones de estudiantes universitarios comenzaban a gestar soterradamente en reuniones académicas, congresos... Tal y como indica Elena Hernández Sandoica:

La rebelión estudiantil en España, que venía de atrás (...) tuvo además de esa nota generacional inevitable, y desde luego nada irrelevante, un objetivo prioritario y aglutinador, un referente permanente que, sin llegar a ser único, desbordaría y subordinaría a los demás: la lucha antifranquista fue imprescindible y previa a cualquier otro cambio. En la práctica, la presión por abolir la dictadura fue una condición sine qua non ante cualquier otra idea, opción o decisión³⁸.

Poco a poco el Partido Comunista de España (PCE) comenzó a erigirse como la única fuerza de oposición con presencia en la Universidad. Así lo indica Álvarez Cobelas:

37. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*, (...), p. 55.

38. HERNÁNDEZ SANDOICA, Elena: «Estudiantes en la Universidad Española (1956-1975): Cambio generacional y movilización antifranquista». En: GONZÁLEZ, Damián A. (ed.): *El Franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, Madrid: Catarata, 2015, p. 98.

El PCE se benefició (...) del descontento de los estudiantes; de las posibilidades que ofrecía la apertura de Laín; del apoyo de éste, incluso económico, a las propuestas al margen del SEU; de que el propio Régimen asociase, en el contexto de la guerra fría, enemigo de la dictadura al comunismo; de la incapacidad de otros grupos para organizarse, sobre todo los más cercanos a la tradición republicana; de que tradicionalmente, para el comunismo, el intelectual era un elemento fundamental del Partido y se suponía que todo estudiante aspiraba a ser intelectual, y por último se aprovechó del fenómeno de reproducción de comportamientos autoritarios a los que los estudiantes estaban acostumbrados (...)³⁹.

El PCE se implantaría y desarrollaría en la universidad de manera decisiva, transformando desde dentro y en la clandestinidad las ideas políticas y sociales de muchos estudiantes. En estos años de convulsión latente José María comenzaba a escuchar otras voces que hablaban de renovación y nuevas libertades para España. La etapa universitaria supuso el germen de su futura e irrevocable conversión ideológica.

Durante estos años conoció también a Carola Torres, quien posteriormente se convertiría en esposa y madre de sus hijos. Carola y José María se conocieron en 1952 en una pequeña sala de Madrid que proyectaba documentales de arte gratuitos. Por aquel entonces, José María trabajaba en el Museo Nacional de Arte Moderno, dentro del programa de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, vendiendo las entradas en la taquilla⁴⁰ y Carola recibía clases de dibujo en el taller del pintor Manuel Mampaso. Cuenta Carola que ambos frecuentaban el Café Gijón, lugar en el que José María había «instalado» una especie de oficina en la que solía escribir⁴¹. El Café Gijón era un espacio emblemático de Madrid que abrió sus puertas en la primavera de 1888, y que desde entonces ha sido punto de encuentro de artistas, escritores e intelectuales. También José María y Caro

39. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*, (...), p. 65.

40. Carola Moreno Torres, hija de José María Moreno Galván, indica que su padre era «un chico para todo» dentro del Museo Nacional de Arte Moderno, es decir, que no solo se encargaba de la venta de entradas en taquilla.

41. Entrevista personal con Carola Torres.

la participaron de ese «hervidero cultural», llegando a dedicar José María a tan peculiar lugar un artículo en la revista *Teresa* titulado «Radiografía del Café Gijón»:

En nuestros días se ha conseguido establecer una «entente» de los individualismos. Nadie ha renunciado al suyo; pero todos lo han hecho compatible con el diálogo. El milagro ha sido posible gracias al ágora madrileña del Café Gijón. ¿Cuántas tertulias hay en él? Sólo Dios lo sabe y hasta es posible que lo sepan también algunos de sus camareros, Vico, Manolo Luna, Emilio, etc. ¿Qué es, pues, el Café Gijón? No es, desde luego, cátedra de nada, aun cuando por él pasen a diario multitud de catedráticos de todo. Tampoco es uno de esos centros en donde la última forma del despotismo ilustrado trate de dar normas a la inteligencia. Lo heterogéneo de sus infinitos matices puede restarle, quizá, cierta eficacia; pero le presta, sin duda, posibilidades a una comprensión entre las diversas formas de la vida intelectual. Aquí están, cada uno en su tertulia, el pintor y el poeta, el novelista y el director cinematográfico. Cada uno está en lo suyo y con lo suyo; pero, de cuando en cuando, una corriente de cordialidad se establece entre los grupos, porque el azar ha hecho tomar café en una misma mesa a dos profesionales de artes bien distintas. Por lo menos, ya no es tan absolutamente posible el mutuo desconocimiento. Pero no es eso sólo, con ser mucho, el Café Gijón. Además de estrechar lazos entre maneras distintas de expresión, acorta las distancias entre las categorías establecidas (...)42.

Tras dos años de noviazgo, la pareja contrajo matrimonio el 16 de diciembre de 1954 en la Iglesia de Santa Teresa y Santa Isabel de Madrid. La ceremonia fue discreta y austera, y a ella asistieron un

42. MORENO GALVÁN, José María: «Radiografía del Café Gijón», *Teresa*, nº 7, 1954, pp. 29-33.

reducido número de amigos. Los recién casados comenzaron a vivir en un pequeño piso de la calle Cavanilles (Madrid), donde posteriormente nacerían sus dos hijos, José y Carola.

Pocos meses antes de contraer matrimonio, José María había realizado la prueba de acceso al Instituto de Cultura Hispánica (ICH), consiguiendo un puesto de funcionario y redactor en la revista del ICH: *Mundo Hispánico*. En esta revista, además de redactar artículos y críticas sobre arte español, comenzaría a trabajar sobre un mundo que le apasionaría y que le acompañaría hasta el final de su vida: el arte contemporáneo latinoamericano. Aquel año también comenzó a escribir en *Correo Literario* y en la revista *Teresa*. En 1955 se uniría a la revista *Goya*, y en 1956 comenzó a trabajar en otras revistas como *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Gaceta Ilustrada* o *Papeles de Son Armadans*⁴³. Fue una época de trabajo intenso en diversas tribunas periodísticas. Otros diarios en los que publicó artículos breves fueron *El Alcázar* o *Ya*.

En estos primeros trabajos de crítica de arte fue especialmente importante su temprano reconocimiento de algunos grupos artísticos emergentes de la época como el madrileño El Paso y la difusión de otros grupos artísticos como el catalán Dau al set, que venía desarrollando su actividad desde 1948. El denominado informalismo español iría cobrando cuerpo teórico a través de los textos de Moreno Galván y de otros críticos afines como Juan Eduardo Cirlot o Aguilera Cerni. Los integrantes del Paso y Dau al Set comenzaban a tener cada vez más presencia en galerías, bienales y otros eventos de gran relevancia como el Salón de los Once impulsado por Eugenio d'Ors⁴⁴.

43. José Manuel Caballero Bonald y Camilo José Cela invitaron a colaborar a José María Moreno Galván en la revista *Papeles de Son Armadans* en 1956. Véase: Carta de José Manuel Caballero Bonald a José María Moreno Galván. Fechada el 20 de febrero de 1956 en Madrid. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176539 Arch. MG 22 N° Reg. 176422.

44. En el *Décimo Salón de los Once* celebrado en la galería Biosca (Madrid) en el invierno de 1953 coincidieron Manolo Millares, Antonio Saura (futuros componentes del grupo El Paso) y Antoni Tàpies (que en 1951 acababa de desvincularse de la revista *Dau al Set* pero que seguiría colaborando en ella esporádicamente hasta su desaparición).



Fotografía 3. José María ante la Escuela Oficial de Periodismo en Madrid. S/F.
Fotografía extraída del APFMG.

4 La lucha antifranquista y el PCE

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

José María daba sus primeros pasos como crítico de arte y periodista en el mundo artístico madrileño, cuando sus ideas políticas comienzan a cambiar. Como indicamos en el capítulo anterior, su paso por la Escuela Oficial de Periodismo resultaría determinante en este sentido, pues en el ámbito universitario se estaban gestando las principales corrientes de pensamiento y lucha antifranquista.

Durante el año 1956 se sucedieron distintas movilizaciones obreras y estudiantiles que daban muestra de, en primer lugar, la desafección entre una parte importante de la ciudadanía y el Régimen, y en segundo lugar, el protagonismo creciente de la sociedad como aparato de protesta. Carme Molinero y Pere Ysàs explican las causas de este desafección en los sectores obrero y universitario:

Los trabajadores, que todavía no habían recuperado el poder adquisitivo de preguerra, con su movilización quisieron hacer frente a la espiral inflacionista, (...). Son muchos los testimonios de aquella experiencia que consideran que uno de los cambios más relevantes fue la extensión entre los jóvenes de un desasosiego moral y vital al mismo tiempo, un desprecio por la mezquindad del ambiente, un rechazo del provincianismo y una profunda convicción en una minoría de que debían «responsabilizarse» ante la injusticia social, para compensar la actitud de sus padres (...). Como nos muestran las novelas del realismo social y ha sintetizado Jordi García existía entre aquellos jóvenes un afán de autenticidad física y moral y una profunda simpatía por, y —se podría añadir— perplejidad ante, los que vivía en condiciones miserables⁴⁵.

45. MOLINERO, Carme e YSÀS, Pere: «El partido del antifranquismo (1956-1977)». En: BUENO, Manuel; HINOJOSA, José y GARCÍA, Carmen (eds.): *Historia del PCE. I Congreso 1920-1977*. Volumen II, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007, pp. 15-16.

El clima de insurrección en el ámbito universitario era cada vez mayor y empezaba a propagarse por las calles. Los sucesos universitarios de febrero de 1956, que se produjeron en la calle San Bernardo de Madrid, suponen el acontecimiento más representativo. Claro antecedente de dichos conflictos será el homenaje a la muerte del filósofo José Ortega y Gasset, celebrado en noviembre de 1955 por un grupo de estudiantes en la Universidad de San Bernardo de Madrid⁴⁶. Paralelamente a este homenaje, Pedro Laín Entralgo y Dionisio Ridruejo habían comenzado a proteger la formación de unos comités de estudiantes que primigeniamente se reunían en las aulas de cultura de la universidad, y que posteriormente convocarían un Congreso de Escritores Jóvenes que sería prohibido. El día 1 de febrero de 1956 fue repartido un manifiesto editado por Javier Pradera, Enrique Múgica y Ramón Tamames en el que se hacía un llamamiento al Congreso Nacional de Estudiantes:

(...) se echaba en falta la adecuada solución a los problemas de la comunicación, convivencia y representación de los estudiantes; se ponía en tela de juicio la labor de las residencias de estudiantes y los colegios mayores; se solicitaba que el Estado asumiese las cargas de la educación, facilitando el acceso de todas las clases sociales a los estudios superiores (...); se consideraba que el SEU era una estructura artificiosa que no permitía la auténtica representación de los universitarios⁴⁷.

46. - José Álvarez Cobelas recrea lúcidamente el homenaje a la muerte de Ortega y Gasset:

José Ortega y Gasset, (...). Reconocido como liberal, pero, al mismo tiempo, considerado, aunque con reparos, como un maestro desde el campo falangista; de ahí que fuese muy sentida su muerte por todos los estudiantes y tuviera enorme repercusión en los ambientes académicos e instituciones. Las clases se suspendieron y el Ateneo hizo ondear su bandera a media asta, (...).

La célula comunista se reunió en un café y convocó un acto multitudinario en la Universidad. (...). Al acto acudió una multitud de estudiantes y en él se recordó su figura, se leyeron pasajes de sus obras, siempre críticas con el espíritu académico del momento, y López Pacheco, Dragó, Tamames y Campillo lanzaron sus discursos.

Al finalizar el acto, la gente no sabía muy bien qué hacer, entonces Diamante y Pacheco comenzaron a lanzar gritos de «al cementerio, al cementerio», y hacia él se dirigieron unos 600 estudiantes, con una corona de flores, encabezados por grupos de mujeres que de esta forma impedían un posible ataque de la policía. (...). Fueron en silencio y en orden, hasta el cementerio de San Isidro, en el que hubo nuevas intervenciones sin que se rezase ningún responso. En: ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*. (...), pp. 71-72.

47. *Ibidem*, p. 73

En definitiva lo que los estudiantes estaban exigiendo era la disolución del SEU, lo cual precipitó la respuesta violenta del Gobierno. En los días siguientes, creció el número de colaboradores en las reuniones de los promotores del manifiesto y la tensión en los pasillos de la Facultad. El 8 de febrero de 1956 la Guardia de Franco y la Centuria 20 asaltaron la facultad de derecho. Golpearon a los estudiantes y destruyeron parte del mobiliario de las aulas. Al día siguiente se produjo un encontronazo entre un grupo de estudiantes que se estaba manifestando en la calle San Bernardo y otro grupo de estudiantes falangistas que venía de rendir un homenaje a Matías Montero (fundador del SEU). En el enfrentamiento un miembro de la Centuria del Frente de Juventudes Fernando III el Santo, Miguel Ángel Álvarez Pérez, cayó gravemente herido por arma de fuego. El testimonio del exfalangista José Luis Rubio Cordón indica que este encuentro fue programado y previsto por el Ministerio de Interior que buscaba una excusa para desatar una acción represiva en la Universidad y encubrirla como una acción de mantenimiento del orden público⁴⁸. La prensa oficial sostenía que los culpables del caso habían sido los manifestantes que portaban porras y armas cortas. Dionisio Ridruejo, José María Ruíz Gallardón, Enrique Múgica, Ramón Tamames y Javier Pradera fueron detenidos, entre otros; las clases se suspendieron los días posteriores y se produjo la dimisión de Pedro Laín Entralgo, rector de la Universidad, así como la destitución de Joaquín Ruíz-Giménez, ministro de Educación, y Raimundo Fernández Cuesta, secretario general de Movimiento. La respuesta represiva del Gobierno a los sucesos del 56 no puso punto y final a las protestas estudiantiles, al contrario, reverdecó las diversas posturas ideológicas opuestas al régimen (comunistas, socialistas, monárquicos...) generándose entre ellas una especie de alianza colaborativa. Así lo indica con tono de alarma la siguiente nota informativa fechada el 7 de febrero de 1956:

48. ELLWOOD, Sheelagh M.: *Prietas las filas: historia de Falange Española (1933-1983)*, Barcelona: Crítica, 1984, p. 17

(...) se está fraguando el mayor complot en contra del Régimen desde su nacimiento, complot que con la colaboración de todas las fuerzas exiliadas en realidad es movido por el comunismo, en el que de forma inmediata, aunque quizá incipiente, colaboran los masones, los liberales, los monárquicos y ciertos falangistas⁴⁹.

El PCE, por su parte, fue impulsor y beneficiario de los acontecimientos en la Universidad de Madrid. Estos sucesos tuvieron dos consecuencias evidentes para el Partido: por una parte, «se convirtió en el referente para el resto de las organizaciones antifranquistas hasta la muerte del dictador»⁵⁰, y por otra, «aparecen nuevos grupos con los que (...) tuvo que competir en la captación de militantes»⁵¹. Aunque hasta el momento el PCE había mantenido una línea de actuación muy concreta y aislada del resto de fuerzas antifranquistas, la política de la dirección desde el exilio decidió romper con la lucha en solitario emprendiendo el camino de la reconciliación nacional. Así fue reflejado en el Pleno Comité Central de agosto de 1956. Tal como indica Joan Estruch Tobella:

La política de reconciliación se fundamentaba en la consideración de que se estaban produciendo importantes cambios en la sociedad española, sobre todo a partir de 1954. El descontento de intelectuales y estudiantes, la destitución de Ruiz-Giménez, la demanda de medidas liberalizadoras de la economía por parte del empresariado catalán, la aparición de corrientes demócratas-cristianas, etc., eran interpretados como síntomas de una progresiva reducción de la base social del régimen, tesis siempre sostenida por el PCE, pero que sólo ahora parecía tener plasmaciones visibles. La política de reconciliación pretendía insertar al PCE en esta situación, considerada como el inicio de la crisis definitiva del franquismo

49. MESA, Roberto: *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid: Editorial Complutense, 2006, p. 88.

50. ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma*. (...), p. 89.

51. *Ibidem*, p. 90.

y permitir a los comunistas convertirse en interlocutores válidos, con vistas a una alternativa de recambio del régimen. Esta será la base de la política del PCE hasta 1977⁵².

En este momento de fuerte agitación política, José María conoce a Dionisio Ridruejo, quien ejerció una importante influencia en su determinación y compromiso político. La simpatía que ambos se profesaban tenía que ver, quizá, con sus paralelismos biográficos, aunque cabe anotar que dichos paralelismos no convierten a Moreno Galván y Ridruejo en figuras homólogas. Tanto José María como Dionisio se habían criado en pequeños pueblos alejados de la capital: el primero en La Puebla de Cazalla (Sevilla) y el segundo en Burgo de Osma (Soria), una villa episcopal que Ridruejo describiría como «de escaso entusiasmo por las artes y las ciencias»⁵³ pero con una larga historia; el primer acercamiento de Ridruejo a la literatura se produce a través de la tradición oral de su abuela, lo que nos recuerda a la figura del abuelo Frasquito en el hogar de los Moreno Galván; entre las primeras lecturas de ambos se encuentran las obras de Miguel de Unamuno y León Tolstói, y por último, cabría destacar su acercamiento y fascinación juvenil por la Falange Española. Sin embargo, y a diferencia de José María, Ridruejo sí llegó a alcanzar un reconocimiento político importante, además de haber estado vinculado al ámbito universitario desde muy joven y por tanto, expuesto a las corrientes de pensamiento que en la Universidad María Cristina del Escorial se producían. Las amistades de esta época introducen progresivamente a Dionisio en un ideario, más estético que social, vinculado a publicaciones como la *Gaceta Literaria* y otras revistas de vanguardia. Así hablaba Dionisio de sus primeras percepciones políticas durante el período universitario:

52. ESTRUCH TOBELL, Joan: *El PCE en la clandestinidad. 1939-1956*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982, p. 233.

53. MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (ed.): *Dionisio Ridruejo. La Forja de un demócrata*. Una producción de Story Board para la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y TVE. Emitido en otoño de 2005 por TV2. [Documental en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=eLMqFmJjk4Q>]. Minuto 1:34. Fecha de consulta: 20/03/2019.

Quizá por primera vez, estudiando Derecho Civil y Mercantil, me di cuenta de la fuerza de la Convención, la superestructura cultural de una sociedad. (...). El ambiente en que yo vivía en el Escorial era más bien conservador. Mis amigos eran, por lo general, enemigos de la dictadura... pero a la hora de la verdad cuando llegó la República Española resulta que eran todos «de derechas». La aparición del fascismo en España se produce en relación con la vanguardia literaria y artística: su arquitectura, su pintura, su vocabulario. Aparece como una de las vías de la época nueva, de la época en crisis que se pueden adoptar. Esta es la situación en la que, por tanto, yo no tengo ningún compromiso político hasta que se funda Falange Española⁵⁴.

A los 21 años de edad (1933), Dionisio se afilia a la Falange Española, llegando a convertirse posteriormente en una de sus figuras más emblemáticas. No debemos olvidar que Ridruejo es coautor de la letra del himno falangista *Cara al Sol*, que fue uno de los primeros seguidores de José Antonio Primo de Rivera y que desempeñó importantes cargos políticos como el de Jefe Nacional de Propaganda durante la Guerra Civil. Sin embargo, al concluir la Guerra, el general Franco tomaría la decisión unilateral de acaparar el poder mediante un sistema dictatorial y de otorgar a la Iglesia Católica en el escenario español un papel protagonista. Las primeras perplejidades se hicieron manifiestas entre los integrantes del grupo falangista, que no comulgaban ni con la figura de Franco, ni con sus proyectos de estado. En palabras del propio Dionisio «Se vio que la enseñanza era un feudo fundamentalmente eclesiástico, de modo que el poder del ejército, el poder de la Iglesia y detrás de ellos el poder de la alta burguesía se dibujaban como amenazas evidentes»⁵⁵. En 1941 Ridruejo abandona su función de Jefe Nacional de Propaganda e inicia otro tipo de proyectos como la revista *Escorial* junto a Pedro Laín Entralgo. En este mismo año y ante las dificultades que Falange Española vivía, decide partir a Rusia como soldado raso voluntario

54. *Ibidem*. Minuto 2:50

55. *Ibidem*. Minuto 9:50

de la División Azul. Este viaje será fundamental en la biografía de Dionisio, quien toma distancia de la problemática española y desarrolla un ideario muy crítico frente al franquismo. Evidencia de ello será la carta que el 7 de julio de 1942 Dionisio Ridruejo remite al Caudillo y en la que exponía con gran valentía y crudeza su visión sobre la situación nacional y del Gobierno franquista⁵⁶:

(...) la Falange es simplemente la etiqueta externa de una enorme simulación que a nadie engaña (...). Que el régimen es impopular no es preciso decirlo. Y es claro que esta impopularidad comienza a minar grave y visiblemente el prestigio de V.E. y a invalidar históricamente la Falange, cuyas ideas no han sido ensayadas y cuyos hombres son insignificante minoría en el mando efectivo del país (...). Todo parece indicar que el Régimen se hunde como empresa, aunque se sostenga como «tinglado». No tiene, en efecto, base propia fuerte y autorizada y la crisis de disgusto es cada vez más ancha. Un día podría producirse el derribo con toda sencillez. Entonces los falangistas caeríamos envueltos entre los escombros de una política que no ha sido nuestra. ¿Piensa V.E. que desgracia mayor podría yo tener, por ejemplo, que la de ser fusilado en el mismo muro que el General Varela, el Coronel Galarza, D. Esteban Bilbao o el Sr. Ibáñez Martín? No se trata de no morir. Pero ¡Por Dios! no morir confundido con lo que se detesta (...)⁵⁷.

Las palabras de Dionisio son reflejo de la decepción y el hastío de algunos componentes de Falange Española al observar cómo sus objetivos y su proyecto para España estaban siendo ultrajados y malinterpretados por el gobierno franquista. En 1942, Ridruejo anuncia al Caudillo su baja como miembro del partido de la Falange Española y su desvinculación total del franquismo⁵⁸. Tras unos años de destie

56. *Dionisio Ridruejo: materiales para una biografía*, Madrid: Fundación Santander Hispano (publicaciones), 2005, pp. 117- 122.

57. MORENTE, Francisco: *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Madrid: Síntesis, 2006, p. 323.

58. El propio Dionisio afirma que en el año 1942 renuncia a sus cargos como miembro de la Falange Española y se desvincula totalmente del franquismo. Sin embargo, cabría tener en cuenta las palabras del escritor Gregorio Morán quien en la página 14 de su libro *El Maestro en el Erial* (Tusquets, 1998) declara: «No sabíamos que los textos de Dionisio Ridruejo y de Laín Entralgo, Tovar y Torrente Ballester eran medularmente falangistas, es decir, fascistas, hasta 1956». El autor no aclara dicho dato.

rro contemplativo en Ronda, y algunos viajes a Alella y a Roma, Dionisio retoma su relación con España en un escenario algo distinto, el año 1951, momento en que el franquismo se abría tímidamente a algunas soluciones de tipo liberal. La Falange le invita a reincorporarse a los cuadros de mando del Partido Único, pero Ridruejo rechaza la oferta, prefiere dirigir *Radio Intercontinental*, propiedad de su amigo y protector Serrano Súñer.

En los años 1952 y 1953 el sentimiento de decepción entre los intelectuales falangistas se recrudece debido al reaccionarismo franquista, rebelándose contra él como pueden, desde dentro de la propia estructura del régimen. Dionisio, uno de los primeros falangistas en experimentar dicho descontento, sembró la semilla del cambio, una metamorfosis política que virará desde un ideario puramente falangista hacia una consciencia democrática. Cambio que evidentemente no habría fructificado sin una evaluación continua y severa de la realidad política española. Con los años, Dionisio fue alcanzando « conclusiones muy alejadas de mis apriorismos juveniles, más bien recibidos por influencia que conquistados por reflexión »⁵⁹.

Son años en los que Dionisio se mueve entre el antiguo aparato falangista y los nuevos aires liberales, y son precisamente éstos los años en los que debemos situar su amistad con José María Moreno Galván. El investigador y escritor, Jordi Gracia, describe con lucidez la transformación ideológica que Dionisio experimentó durante más de una década:

(...) la peripecia de un iluso tan saturado de razón y fe en su juventud fascista que hubo de aprender a perder ambas para ya no llegar nunca a sentirse dueño absoluto de nada, ni de ilusión fogosa alguna, y hacerse sin más enemigo de la mitología pueril de cualquier final feliz, e intentar extirpar esa misma expectativa vana de las conciencias adultas, para me

59. RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona: Península, 2007, p. 13.

ter a cambio en ellas con paciencia y prosa clara la ilusión contraria, la conciencia de lo perfectible y lo provisional, la renuncia al ensueño sangriento de las quimeras por inhumanas y por inconsecuentes con la falibilidad, con el principio mismo de realidad. La pedagogía cívica, la educación para la democracia, la edad adulta no saben fundarse en ninguna forma de plenitud segura sino en la intermitencia y la mutación, en la lucidez crítica y el lujo de la razón, en la justicia positiva y pragmática sin camelos universalistas ni absoluciones milagrosas⁶⁰.

Los apuntes biográficos de Dionisio Ridruejo nos ayudan a entender la desvinculación entre José María y la Falange Española. A un nivel completamente distinto, pues Moreno Galván jamás ostentó cargos de responsabilidad tan importantes como los de su camarada, sin embargo, existe un desencanto político común. Este desencanto condujo a Dionisio a configurar y liderar en 1956 una organización antifranquista llamada Acción Democrática, en la que José María participaría activamente. Francisco Morente habla del germen de dicha organización:

El día 21 de noviembre de 1956 se reunieron en el domicilio de Amando Sacristán trece personas para discutir sobre la situación política por la que pasaba el país. La lista de los presentes incluía, además de al anfitrión y a Dionisio Ridruejo, a Fernando Baeza, Vicente Ventura, Adolfo Aguilhaume, Pablo Martí Zaro, Carlos Muñiz, Juan Antonio Alonso, Ignacio Sotelo, José María Moreno Galván, Juan Pablo Ortega, Fernando Guillermo de Castro y Fernando Morán, (...). Durante la reunión se habló de la situación internacional (...), pero sobre todo de política española; se debatió y acordó crear una plata

60. GRACIA, Jordi: *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona: Anagrama, 2008, p. 13.

forma que aglutinase a los diversos grupos de la oposición al régimen que venían actuando en España, y que recibirían el nombre de Acción Democrática (AD). (...).

En los meses siguientes hubo numerosos encuentros y reuniones con otros grupos políticos, pero A.D. no pudo convertirse, como era el propósito inicial, en una plataforma unitaria de la oposición, quedando única y exclusivamente como un pequeño grupo de opositores nucleados en torno a la figura de Dionisio Ridruejo (...). Como ha explicado Fernando Chueca, los militantes de ese partido nunca fueron muchos, y tanto entre los que participaron en su creación como entre los que se incorporaron en sus primeros pasos (...) había una notable pluralidad ideológica, que hizo que algunos se desentendieran pronto del proyecto para orientarse hacia otras organizaciones de oposición (...) ⁶¹.

Aunque José María formó parte de Acción Democrática junto a Dionisio desde su gestación, su estancia en A.D. no se extendió demasiado en el tiempo. La estrecha relación que el crítico ya mantenía por entonces con artistas y otros intelectuales militantes del PCE le hizo decantarse finalmente por esta agrupación. Su esposa Carola relataba al respecto una divertida anécdota referente al extremo respeto que José María profesaba por Dionisio y lo difícil que fue para el crítico declararle a Ridruejo su adhesión al PCE ⁶². Dionisio, lejos de enfadarse con José María, entendió perfectamente el viraje ideológico de su compañero con quien posteriormente mantendría su ya sólida amistad.

Como podemos observar, la figura de Ridruejo fue tremendamente influyente en los planteamientos ideológicos de una generación de jóvenes intelectuales españoles. También Caballero Bonald, íntimo amigo de José María, relata su despertar político gracias al soriano:

61. MORENTE, Francisco: *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, (...), pp. 461-462.

62. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte*. Una producción de Mordisco y Buencubero Producciones. DVD. Sevilla, 2013. Minuto: 12:37.

Yo desperté políticamente a través de Dionisio Ridruejo en los años 50, del 56 al 58 o 59. (...). Había un grupo que nos reuníamos: José María, Francisco (su hermano), Juan Benet, Fernando Baeza, Ortega... Un grupo no muy numeroso nos reuníamos los domingos y hablábamos de política, de lo que se podía hacer, de lo que se estaba haciendo, los contactos con otros partidos... (...). Políticamente Dionisio formó un partido que estaba en contacto con toda la oposición clandestina de aquellos años y también hablaba con el Partido Comunista con cierta frecuencia. Yo lo hacía. Tenía contactos y muchos conductos para establecer una colaboración mutua. Cuando nos reuníamos, José María ya había ingresado en el Partido Comunista ⁶³.

Aunque finalmente cada uno acabaría militando en distintas formaciones, la transformación ideológica que Ridruejo y José María compartieron los convirtió en defensores habituales de la causa antifranquista, lo que se refleja en los primeros documentos de apoyo a los disidentes políticos que el PCE emitía a través de revistas como *Mundo Obrero* o *España Republicana*, y que tanto José María como Dionisio refrendaban.

63. Entrevista personal con José Manuel Caballero Bonald.

que aparecen ante sus ojos como delirantes... en Madrid, a 20 de febrero de 1957.

Entre otras, firman este documento las siguientes personalidades intelectuales:
Ramón Pérez de Ayala; Vázquez Díaz; Azorín; Marañón; Menéndez Pidal; Teófilo
Hernando; Laín Entralgo; Camilo José Cela; Buero Vallejo; José Luis Cano; Vicente
Aleixandre; Enrique Tierno Galván; P. Federico Sopena; P. Félix García; Castillo
Puche; Doctor Ruf Carballo; J.M. Caballero Bonald; Dionisio Ridruejo; L.F. Vivanco;
Edgar Neville; G. Torrente; Luis Escobar; Dámaso Alonso; P. Garagorri; L. García
Valdeavellano; Herrera Oria; Joaquín Calvo Sotelo; A Sastre; J. Fernández Santos;
L. Díez del Corral; J. M. Moreno Galván; José María de Cossío; Luis Rosales;
J.M. Ruiz Gallardón; Fernando Baeza; Emiliano Aguado; Dr. Gay Prieto; Dr. Vaca
López; Dr. Casas; Dr. Orts Llorca; Dr. Duarte; Santiago Montero Díaz; Rafael Lapesa;
Carlos Bousoño; Rodrigo Uría; José Luis Aranguren; M. Gómez Moreno; J. Rey Pastor;
E. Gómez Arboleya; A. Figuera Aymerich; Gabriel Celaya; Angel Ferrari; E. Gómez
Orbaneja; J. Caro Baroja; Gaya Nuño; Julio Casares; Rafael Morales; Leopoldo
de Luis; Garciasol; etc., etc.

De Salamanca: J.L. la Cruz; V. Ramírez de Arellano; Fernando Lázaro; Bayo y
Bayo; Alonso Zamora.

De Sevilla: M. Aguilar Navarro; León Castro; Guillermo Céspedes; Manuel Giménez
Fernández; Pedro Castro; Ramón Carande Tovar.

Documento 4. Escrito firmado por algunos intelectuales españoles en contra de las sanciones impuestas a los estudiantes de Barcelona, tras las revueltas universitarias que se produjeron el 21 de febrero de 1957. Entre otros, aparecen las firmas de José María Moreno Galván y de Dionisio Ridruejo. Imagen extraída de: «La anulación de las sanciones contra los estudiantes de Barcelona», *Mundo Obrero*, nº 3, 1957 (Año XXVI), p. 2.

5 Junio de 1956. Viaje a Cannes

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

En mayo de 1956, José María participa en la organización del I Salón Nacional de Arte No Figurativo⁶⁴, organizado por el Instituto Iberoamericano de Valencia y el Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Sus promotores principales fueron el pintor Manolo Millares, José Luís Fernández del Amo y el crítico Vicente Aguilera Cerni. En esta muestra concurrieron un buen número de las obras más modernas y rompedoras del momento, aunque casi más peso que la exhibición artística, tuvieron las aportaciones teóricas y los debates sostenidos por la crítica y los promotores de la exposición, quienes trataron la cuestión de las poéticas no figurativas. El investigador Gabriel Ureña explica sobre el catálogo de este salón «En la primera parte del catálogo aparecían textos de una nutrida representación, de los cuales, si bien no todos comulgaban con la Abstracción, al menos ninguno de ellos se mostraba abiertamente hostil a ella»⁶⁵. Miguel Cabañas Bravo, por su parte, indica que los textos de este catálogo tuvieron un afán orientador «La mayor importancia de la muestra, con todo, acaso resida en la propia intención manifestada hacia el arte abstracto y el conjunto de artistas y teorizadores reunidos, que la han hecho ser considerada, tras la Bienal Hispanoamericana de 1951 y el Congreso de Santander de 1953, como un nuevo y destacado jalón en el proceso artístico renovador de la década»⁶⁶. José María apuntaba en el catálogo:

Yo afirmo... que el arte, este arte al cual llamamos abstracto, no sólo es una realidad, sino que además es un ansia común de realidades. Y en este sentido está vinculado desde lo más profundo con la sociedad misma, tanto que si persiste hondamente en su papel revelador tendrá que adoptar de nuevo su postura de aguafiestas o ... su auténtico papel antisocial⁶⁷.

64. El I Salón Nacional de Arte No Figurativo se celebró entre el 16 y el 30 de mayo en la sala de exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia.

65. UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española*. 1940-1959, Madrid: ISTMO, 1982, p. 140.

66. CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política Artística del Franquismo. El hito de la I Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, p. 97.

67. MORENO GALVÁN, José María: «José María Moreno Galván. PALABRAS» (Texto de catálogo del I Salón Nacional de Arte No Figurativo, salón de exposiciones del Ateneo Mercantil, Valencia, 16-30 mayo, 1956), p. 7.

En estas fechas tempranas, José María se suma a la incipiente ola intelectual, estética y teórica que comenzaba a apostar por el arte abstracto en España. En este fragmento el crítico ya apuntaba la alta capacidad que la abstracción tenía de hablar sobre el verdadero latir de la vida, y por lo tanto, sobre la sociedad que lo engendra. Esta idea será desarrollada en profundidad por el crítico más adelante en numerosas textos. Tampoco debemos olvidar que este salón propició la germinación del grupo El Paso.

En el mismo mes de mayo de 1956, el Departamento Nacional de Cultura le concede a José María una bolsa de viaje valorada en 10.000 pesetas⁶⁸. No existen documentos que certifiquen el lugar o lugares que el crítico visitó con dicha bolsa, sin embargo, sabemos que tan solo un mes después, en junio de 1956, viajó a Cannes en busca de Picasso, artista por el que sentía predilección, en representación del Museo Español de Arte Contemporáneo, cuya dirección ostentaba entonces el arquitecto José Luis Fernández del Amo. Las conversaciones sobre dicho viaje pudieron producirse, probablemente, en el anteriormente citado I Salon Nacional de Arte No Figurativo, donde coincidieron del Amo y Moreno Galván. El objetivo de esta reunión fue proponer a Picasso la organización en Madrid de una exposición con motivo de su 75º aniversario. En esta aventura podemos atisbar un ejemplo de la implicación, entusiasmo y tenacidad por el arte que José María mantendría desde el inicio de su carrera y hasta el final de su vida. El documento más fehaciente sobre este viaje es una carta que José María remitió a su amigo José Luis Fernández del Amo fechada en Cannes el 23 de junio de 1956⁶⁹.

68. Carta de Gaspar Gómez de la Serna y Scardovi, jefe del Departamento Nacional de Cultura, a José María Moreno Galván. Fechada el 22 de mayo de 1956 en Madrid. AMG-MNCARS. CDB. 176577 Arch. MG 40 N° Reg. 176422.

69. Carta de José María Moreno Galván a José Luis Fernández del Amo, director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo. Fechada el 23 de junio de 1956 en Cannes. Archivo José Luis Fernández del Amo Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía (AJLFA-MNCARS). Signatura: CDB. 35231 RESERVA 2850 N° Reg. 35231.

Cannes, 23 de Junio de 1956

Querido José Luis: Desde el 21 por la mañana estoy en Cannes. Yo solo, porque Luis⁷⁰ tuvo que quedarse en Barcelona, pues sus asuntos no pueden resolverse hasta mañana día 24. Inmediatamente de mi llegada, me dirigí a la Avenue Costabelle, Super- Cannes -Cannes, finca La Californie, residencia del maestro y me dijeron que estaba fuera y que no regresaría hasta el día siguiente, día 22 a medio día. A medio día habría allí un espectáculo harto desalentador pues mi misma pretensión la sustentaban hasta catorce o quince personas de los tipos más heterogéneos. A todos se nos dijo que entregásemos por la tarde un papel con el objeto de la visita. Me volví al Hotel y así lo hice. Lo más conciso que pude escribí que iba en nombre de una especie de comisión de jóvenes artistas que actuábamos de acuerdo con el Museo de Arte Contemporáneo para darle a este una mayor visibilidad y que necesitaba ver a Don Pablo para pensar en la posibilidad de organizar en Madrid, de acuerdo con él y “si el tiempo no lo impedía” un acto con motivo de su 75 aniversario en octubre. Y para esa fecha queríamos ver la manera de que nuestro museo contase con alguna o algunas obras del maestro. Por la tarde entregué, como supongo que todo el mundo, mi nota y hoy a medio día teníamos que ir a ver el resultado. Allí estaban los catorce o quince pretendientes —con algunos recién llegados y a todos se les dijo que M. Picasso lo sentía mucho pero que el trabajo enorme que tenía le impedía recibirlos. A mi se me dijo que pasara que me atendería Madame. En efecto me recibió la nueva Sra. Picasso —que por cierto es bastante guapa— y en mi paupérrimo francés le expliqué como pude lo que no había querido decirle por escrito que es lo siguiente:

70. Se refiere a Felipe Luis Vivanco, presidente de la Junta del Patronato del Museo Nacional de Arte Contemporáneo.

Que dada la actual situación española, el Director y el Presidente del Patronato del Museo de Arte Contemporáneo, habida cuenta de que ellos tienen que capear los temporales de la «menopausia oficial» sin herir susceptibilidades habían pensado crear una especie de co-patronato libre que en realidad actuase de común acuerdo con el patronato pero que oficialmente figurase como una «asociación de amigos del arte contemporáneo» para poder hacer lo que oficialmente es imposible, esto es, llenar el museo de obras de artistas no precisamente gratos al régimen. Que esta asociación buscaría fondos de todas las formas posibles —suscripciones, rifas, actos, etc.— para su labor patriótica y que quería pulsar la opinión de M. Picasso para ver si quería ser un aliado nuestro en esta labor y para tratar de «comprarle» alguna obra sin necesidad de intermediarios. (Todo esto me lo inventé en estas horas de inactividad. Creo que es la mejor manera de entrarle al maestro. Que se ilusione con la posibilidad de ayudar a la «juventud progresiva» española, como él la llamaría, sin que eso signifique una claudicación y dejando bien claro que se actúa con las mejores intenciones del Museo Contemporáneo).

Madame se enteró como pudo pero escuchó muy atentamente. Me dijo que su marido se encontraba en aquel mismo momento en Cannes para una corrida de toros pero me rogó que esperase un momento mientras consultaba, pues era el mismo Picasso quien le había pedido que me atendiese. Al cabo de un ratito volvió y me dijo si yo podía volver el Lunes a medio día para hablar con su marido. Inmediatamente dije que sí y así está la cosa. Esto pasó hace aproximadamente una hora y yo no he dudado en esperar 48 horas pues ellas pueden ser decisivas para el Museo. No creas que es agradable permanecer aquí pues esto no es más que una ciudad de gente que se divierte y yo soy muy poco divertido. Por otra parte, se paga por pestañear. Yo estoy deseando llegar a París pues tengo que hacer verdaderos juegos para que me duren hasta llegar allí los 20000 francos que me dejó Luis en Barcelona.

¿Qué ocurrirá en la entrevista? Yo no quiero hacerme demasiadas ilusiones ni quiero que tú te las hagas pero ya es algo que me reciba tal como está la cosa en este sentido. Pensemos que no conseguiremos nada y de esa manera nos encontraremos con lo poco que consigamos. Pero si lo conseguimos, habrá que pensar la manera de crear aunque sea de manera puramente formal esa asociación de que te he hablado y nombrar secretamente a Picasso su presidente, ¿no crees? En fin, si tengo suerte me largo el lunes mismo a París y te escribo desde allí el resultado. Reza por la gestión.

Un abrazo de tu amigo.

Moreno Galván.

En el remite pongo Embajada de España en París.

Como podemos observar, la carta retrata a un sereno pero entusiasmado José María, dispuesto no solo a conocer a Picasso, a quien el crítico consideraba uno de los mayores artistas de la historia del arte, sino también a trasladarle una de sus principales inquietudes:

la ausencia de su obra en los museos españoles. El propio José María afirmaría en el programa de *TVE*, *Trazos, revista de arte* «creo que sí, faltan muchas cosas, ¿qué te diré? Faltan por ejemplo *picassos*, pero eso no es una culpa del museo, eso es culpa de este país y de las circunstancias de este país (...)»⁷¹.

La investigación y relato que construye Genoveva Tusell en su libro *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España* (Cátedra, 2017), y concretamente el capítulo titulado «Primeros acercamientos a Picasso»⁷², resultan fundamentales para entender el episodio biográfico de Moreno Galván y la situación que en España se vivía con respecto a la figura de Pablo Picasso. La visita de José María a Picasso se sitúa en una coyuntura histórica muy especial que Tusell describe en su libro:

Desde mediados de los años cincuenta la posición oficial española con respecto a Picasso fue cambiando, aunque en unos términos muy particulares. Por un lado, para los primeros escalones de la política oficial seguía siendo un enemigo con el que no se quería mantener el contacto. Sin embargo otras personalidades que ocupaban puestos oficiales en el segundo y tercer escalones eran perfectamente conscientes de lo que significaba Picasso para el arte contemporáneo, es decir, una gloria que además era compartida por todos los españoles⁷³.

Según la profesora María Dolores Jiménez-Blanco la figura de Picasso nunca dejó de estar presente durante la España franquista, convirtiéndose su ausencia en una presencia muy pesada para el régimen. «Picasso fue algo así como un fantasma para la España franquista (...)», explica Jiménez-Blanco. El prestigio que ostentaba Picasso a nivel internacional hacía cada vez más evidente no solo su gran valía como artista sino también su posicionamiento antifranquista:

71. Grabación del programa de TVE *Trazos, revista de arte*, en el año 1977. Fragmento de audio en: Entrevista a Juan Genovés titulada «1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés» del programa *Ayer* de RTVE. Emitido el día 18 de mayo de 2014. [Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alcarta/audios/ayer/ayer-encierros-contra-franquismo-museo-del-prado-juan-genoves-ii-25-05-14/2584138/>]. Minuto: 09:59. Fecha de consulta: 02/06/2019.

72. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra, 2017, pp. 68-75.

73. *Ibidem*, p. 68.

(...). El conflicto entre el prestigio artístico y problema político continuo es el que explica que con el tiempo el régimen franquista pensara en flexibilizar sus posiciones, porque cada vez se hace más consciente de la necesidad de mostrar una supuesta incipiente liberalidad desde el comienzo de la Guerra Fría, capaz de instrumentalizar el prestigio de la figura de Picasso. (...). Es como si dijeran «Si no puedes con tu enemigo, únete a él» (...) debieron de pensar algunos dirigentes políticos españoles(...)74.

En medio de este complejo contexto José María llega a Cannes, y es atendido por Jacqueline Roque, última esposa de Picasso, quien escuchó atentamente sus intenciones. Moreno Galván pretendía explicarle al maestro malagueño el proyecto de José Luis Fernández del Amo y Luis Felipe Vivanco —director y presidente del Patronato del museo—: crear un co-patronato libre que actuase de acuerdo al Patronato del museo, y gestionase la adquisición y exhibición de obras de Picasso y de otros autores vetados por el régimen, así como la posibilidad de celebrar una exposición conmemorativa por su 75º aniversario. Esta propuesta escondía intereses de tipo plural e individual. Plural porque, efectivamente, el Museo de Arte Contemporáneo quería acercarse a Picasso con el fin de organizar una exposición de su obra en España o de lograr que su producción artística estuviera presente en su colección permanente, intentando «terminar de una vez por todas con la brecha que separaba al artista de su país de origen»75. Individual porque José María ansiaba conocer en persona a Picasso, por ello inventó una propuesta ideal que atrajera al artista y de este modo conseguir audiencia.

Según el relato de su hija Carola, José María durmió en la playa de Cannes varios días hasta que finalmente fue recibido por Picasso76. Este último dato se constata en dicha carta cuando José María hace referencia a lo difícil que le estaba resultando administrar el dine

74. JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: «Dentro y fuera. Picasso y el franquismo». Picasso e Historia. IV Congreso Internacional. Museo Picasso (Málaga), 9,10 y 11 de octubre de 2018. [Disponible en línea: <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/maria-dolores-jimenez-blanco.php>]. Minuto 13:29. Fecha de consulta: 01/06/2019.

75. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, (...), p. 69.

76. Entrevista personal con Carola Moreno Torres.

ro que le había prestado Luis Felipe Vivanco. El encuentro entre Picasso y Moreno Galván duró dos horas y los resultados de esta conversación, en la que inevitablemente se trataron temas políticos, llegaron a oídos del Director General de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros, a través del Agregado Cultural de la Embajada de España en París, José Luis Messía, quien relata así el encuentro entre José María y Picasso:

No se dolió Picasso pero tampoco se vanaglorió de su postura política. Con mezcla de testarudez y melancolía le dijo que ciertas actitudes, una vez tomadas, obligan de por vida. Se mostró preocupado por lo que pudiese ocurrir después de su muerte; “espero que Franco viva más que yo”—añadió—. La preocupación se refería al destino de su obra que, en ningún caso, desea quede fuera de nuestras fronteras. Le dio a entender que si se encuentra una fórmula que no implique para él una claudicación, estaría dispuesto a enviar a España una treintena de obras que comprendiese lo más sobresaliente y representativo de su producción de los últimos veinte años. Habló de intentos anteriores malogrados y tácitamente se dolió de su insistencia en relación con el famoso «Guernica», dando a entender que ahora no haría cuestión sobre el particular⁷⁷.

José Luis Messía advirtió la reunión entre José María Moreno Galván y Picasso como una oportunidad única para que el régimen «entablase definitivamente una relación cordial con el pintor»⁷⁸, y por supuesto, la ocasión para matar el mito político de Picasso⁷⁹.

77. José María Moreno Galván relató a José Luis Messía su encuentro y conversación con Picasso y éste último a su vez comunicó sus resultados a la Dirección General de Relaciones Culturales. Véase: Carta reservada del Agregado Cultural de la Embajada de España en París, José Luis Messía, dirigida al Director General de Relaciones Culturales, Antonio Villacieros. Fechada el 31 de julio de 1956 en París. Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores. Signatura: Leg. R. 8630, Expte. 114, denominado «Picasso, Pablo. Expediente Reservado».

78. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, (...), p. 70.

79. En la anteriormente citada carta reservada del Agregado Cultural de la Embajada de España en París, dirigida al Director General de Relaciones Culturales, el primero explica al final de la misiva: «Creo que si se nos abre una puerta para entrar la obra contemporánea de Picasso, matando así el mito político Picasso, no debemos desperdiciarla. Ojalá que García Lorca estuviera vivo y tuviéramos también en la mano la posibilidad de enterrar su mito».

Sin embargo, Moreno Galván ni entendió dicha reunión como un «puente político» entre el régimen franquista y Picasso ni participó como un enviado del gobierno franquista. Para el sevillano, esta fue una oportunidad irrepetible de conocer en persona al artista y, sobre todo, de hablarle de la labor cultural que en España estaban llevando a cabo un grupo de jóvenes poco o nada afines al franquismo.

Como es natural, José María comenzó a sospechar y a temer que la iniciativa particular tomada por Fernández del Amo, Vivanco y por sí mismo se transformaría en una maniobra política del régimen, y así lo expresa a su amigo Camilo José Cela en una carta personal a colación de un artículo sobre Picasso que el crítico estaba preparando para un número extraordinario de la revista *Papeles de Son Armadans* «Sánchez Bella⁸⁰, si supiera el proyecto de *Papeles*, y a la vista de las posibles facilidades originadas por todo esto, trataría de apuntarse el tanto político (...), con la consiguiente garrulería y mal gusto congénitos que ellos arrastran y, más aún, con la inevitable metedura de pata de arrimar demasiado el ascua a la sardina franquista»⁸¹. Los temores de Moreno Galván se hicieron realidad. Todos los esfuerzos particulares, no oficiales, que se llevaron a cabo en pos de atraer la obra y la figura de Picasso a España cayeron en saco roto «en el momento en que la administración franquista quiso intervenir en ella»⁸².

Tras esta primera reunión que supuso uno de los acercamientos más importantes del artista malagueño a España, se sucedieron otras estrategias ideadas por Messía que no llegaron a buen puerto. Se llegó a plantear la posibilidad de que Fernández del Amo, en su condición de director del Museo de Arte Contemporáneo, llevase a cabo las futuras aproximaciones, sin embargo, todos estos planes fueron dinamitados cuando el diario *Informaciones* sacó a la luz en abril de 1957 las relaciones que el Ministerio de Asuntos Exteriores estaba estableciendo con el artista y las facilidades que se estaban dispensando para la celebración de su muestra⁸³. Picasso había declarado

80. Se refiere a Aldredo Sánchez Bella, quien por entonces era director del Instituto de Cultura Hispánica (ICH).

81. Carta de José María Moreno Galván a Camilo José Cela. Fechada el 16 de julio de 1956 en Madrid. Archivo de la Fundación Camilo José Cela en Iria Flavia.

82. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, (...), p. 71.

83. «Picasso expondrá en Madrid», *Informaciones*, Madrid, publicado el 10 de abril de 1957.

en varios medios extranjeros⁸⁴ que una delegación española estaba proyectando realizar dos exposiciones suyas en Madrid y Barcelona, noticia de la que se hizo eco la prensa francesa «que se atrevió a apuntar sin ningún fundamento que en la supuesta exposición, (...), estaría incluida su más polémica obra: el *Guernica*»⁸⁵. La reacción inmediata del Ministerio de Asuntos Exteriores fue desmentir dichas noticias a través de una extensa nota informativa.

De esta manera concluyó ese primer contacto entre el artista y la administración franquista, que a pesar de ser guiado por los intereses político-culturales de algunas personas (entusiastas del arte independientes y altos cargos franquistas) y que entroncaba a la perfección con la conocida «Política de la Hispanidad» cuyo principal objetivo era mejorar la imagen del país y sus intereses en el exterior, naufragó. Aquellas obras tan ansiadas no llegarían a España por el momento. Serían otros países, concretamente Estados Unidos y Londres, los que tras la «problemática picassiana» originada en España aprovecharían para exhibir la obra del artista. En 1957 el MOMA de Nueva York celebraría el homenaje retrospectivo por su 75° aniversario, y tres años más tarde, en 1960 la Tate Gallery de Londres dedicó otra gran exposición a Picasso⁸⁵.

Las circunstancias de secretismo en las que se desarrollaron todas estas gestiones y las consecuentes acciones de cautela que sus integrantes debieron tomar explican porqué en algunos textos que José María dedicó a su admirado Picasso éste no citara los temas más espinosos que se trataron en aquella entrevista. En un tono confesional y desenfadado explicaba Moreno Galván en una crítica dedicada al malagueño en la revista *Triunfo*: «(...) ahora que me acuerdo, la única vez que yo hablé con Picasso me estuvo haciendo el panegírico de Pastora, de Pastora Pavón y de Juan Belmonte fue de lo que habló en aquella mañana que tuve la suerte de estar con él. No de pintura ni de otras cosas...»⁸⁷.

84. GENAUER, Emily: «Show proves Picasso his own best critic», *Herald Tribune Book Review*, 26 de mayo de 1957, y «Picasso, protean genius of Modern Art», *Time*, publicado el 27 de mayo de 1957.

85. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España* (...), p. 73. Los artículos a los que se refiere Tusell son: «L'Exposition Picasso à Madrid», *Independant*, Perpiñán, publicado el 12 de abril de 1957, y «Picasso exposera "Guernica" a Madrid», *L'Ardennais*, Charleville, publicado el 9 de abril de 1957.

86. TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España* (...), p. 74.

87. MORENO GALVÁN, José María: «El siglo de Picasso», *Triunfo*, nº 769, 1977, pp. 26 - 27.

6 La forja de un crítico: primeras ideas sobre la abstracción española

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

A lo largo de los años 50, José María Moreno Galván fue construyendo una sólida identidad ideológica y profesional. Por un lado, encontramos una actitud política marcada por su pasado falangista y su reciente adhesión al PCE, y por otro, una carrera profesional que crítica a crítica, reportaje a reportaje, catálogo a catálogo se iba fraguando y ganando mayor peso. La consolidación de su figura como crítico e intelectual se produjo en un período de tiempo relativamente corto: José María ya está presente en la I Bienal Hispanoamericana de Arte en el año 1951 y fallece en 1981, lo que resulta un margen de treinta años en los que su trabajo y su figura alcanzan el reconocimiento y la estima de la comunidad artística española e internacional.

Moreno Galván comienza su trayectoria como crítico de arte mirando a dos puntos que consideramos clásicos en la crítica de arte en España. En primer lugar, la Sociedad de Artistas Ibéricos, representada en la figura de Manuel Abril, crítico de la revista *Blanco y Negro* y director de la revista *Arte*, que ya en su tiempo supo reconocer la valía de algunos artistas internacionales claves en la historia del arte como Paul Klee. En las ideas de Abril podemos rastrear las bases del pensamiento de José María, por ejemplo, en su «Itinerario ideal del nuevo arte plástico» que, según el profesor Ignacio Henares Cuéllar, «nos proporciona el manifiesto del formalismo en nueve puntos»⁸⁸

8° Cómo, en resumen, la forma estética no tiene que parecerse a nada, ni atender a más leyes y condiciones que las propias, las de sus propios elementos en función del efecto que produzcan en cualquier espíritu apto; y

88. HENARES CUÉLLAR, Ignacio: *Historia del arte, pensamiento y sociedad*, Granada: Universidad de Granada, 2003, p. 339.

9º Cómo, de hecho, el artista hace arte siempre que se atiene al parecer, a la realidad experimental, externa, del mundo, no hace tal, sino que reforma la realidad, y reformar quiere decir «dar nueva forma», sustituir la forma real por otra forma que en el caso del arte, depende sólo de la idea, de la iniciativa creadora del artista⁸⁹.

Como podemos observar, las aportaciones de Manuel Abril ya apuntaban a un arte que rompía con las cadenas de la figuración, y que por tanto, miraba e interpretaba la realidad de un modo totalmente distinto y novedoso.

En segundo lugar, José María dirige su mirada hacia Eugenio d'Ors, figura intelectual insustituible y omnipresente durante las décadas de los 40 y los 50 en el escenario español⁹⁰. El libro de d'Ors que mayor influencia tuvo en el pensamiento de José María fue *Lo barroco*, una obra en la que el escritor catalán se enfrenta a las ideas que autores como Benedetto Croce o Wölfflin habían difundido sobre el estilo barroco, teorías que pregonaban su excentricidad, decadencia y fealdad. D'Ors eleva este estilo a un ámbito espiritual y lo describe como atemporal y ahistórico, presente, por tanto, en las diferentes etapas de la civilización. Lo barroco es un eón que imita los procedimientos de la naturaleza, mientras que el eón clásico hace lo propio con los mecanismos del espíritu:

89. ABRIL, Manuel: «Itinerario del nuevo arte plástico», *Revista de Occidente*, nº 14, 1926, pp. 243-267.

90. Eugenio d'Ors (1881- 1954) fue escritor, periodista, dibujante, pensador, crítico de arte y propagandista político. Es autor de más de un centenar de trabajos en forma de libro, sobre temas culturales, filosóficos, estéticos, artísticos y políticos, además de obras literarias y de las colaboraciones en la prensa. Escribió también en catálogos de exposiciones y fue prologuista de escritores y políticos. Su dedicación al arte sobrepasó los campos de la crítica y el ensayo para dedicarse, además, a la organización. En marzo de 1938, por citar algún ejemplo, fue nombrado Jefe Nacional de Bellas Artes. Cabría destacar que en 1937 regresa a España en plena Guerra Civil para unirse a los rebeldes y afiliarse a la Falange en Pamplona, llegando a colaborar con algunas revistas de Falange como *Jerarquía* o *Arriba*. Su posicionamiento político marcó, sin duda, el transcurso de su carrera llegando a ostentar títulos como el anteriormente citado y otros como el de Secretario Perpetuo del Instituto de España. Fue, además, fundador y alma mater de la Academia Breve de Crítica de Arte, una institución que perseguía la promoción y la difusión de la actividad artística moderna y contemporánea de la España de la posguerra.

Así, en las épocas de clasicismo, la música se vuelve poética; la poesía, gráfica; la pintura, plástica; y la escultura, arquitectónica. Recíprocamente, en las épocas de tendencia barroca, la gravitación se produce en sentido inverso: el arquitecto es quien se hace escultor; la escultura pinta; la pintura y la poesía revisten las formas dinámicas propias de la música. Como toda sensibilidad barroca tiende al patetismo, toda caligrafía barroca tiende a la música⁹¹.

D'Ors profundiza en esa dicotomía binaria a través de la oposición nietzscheana entre lo apolíneo y lo dionisiaco, aplicándola al Barroco y al Clasicismo. Pero *Lo barroco* no es en absoluto un libro delirante. D'Ors rescató el arte barroco del vituperio al que había sido sometido, demostrando su fértil sonoridad constituyente de la modernidad, y es precisamente esta actitud de defensa y valoración la que marcaría el ejercicio intelectual de José María.

En esas dos figuras, Manuel Abril y Eugenio d'Ors, se enraíza el estilo crítico de Moreno Galván. A ellas le une, también cabría apuntar, cierto sentimiento unamuniano, refiriéndonos no solo a esa visión trágica de la vida sino también a ese permanente elogio y viaje de la contradicción.

Su actividad como crítico de arte se inicia en una época de construcción de la modernidad española. Tras la Guerra Civil, después del colapso que provoca el conflicto bélico, la muerte y el exilio, llega el momento de rehacer la modernidad. Tal y como indica Jordana Mendelson «Los momentos de transición, como la guerra y la reconstrucción, señalan un periodo de desestabilidad y ruptura que delimita un antes y un después»⁹². En este instante el panorama artístico era desolador. Ángel Llorente Hernández explica cómo la victoria franquista provocó la desaparición de las vanguardias y el exilio de numerosos artistas que habían sido fieles a la República.

91. D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid: Aguilar, 1944, p. 180.

92. MENDELSON, Jordana: «Frivolidades y la seducción de salvar las distancias». En: CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016, p. 14.

Apunta Llorente «Durante los años cuarenta la mediocridad dominó tanto en la producción artística como en las escasísimas elaboraciones doctrinales de la intelectualidad franquista, lo que fue aprovechado por artistas acedemicistas para aumentar su hegemonía, ganar prebendas y obtener influencias diversas»⁹³. El investigador Alfonso de la Torre recoge en sus estudios algunas frases de intelectuales y artistas que nos ayudan a dibujar dicho panorama: «Cirlot: “Todavía se respira una atmósfera de posguerra”; Pablo Palazuelo: “Soledades (...) la dureza de la lucha”; y lo citado de Antonio Saura: “En aquellos instantes de cardo y ceniza”. Concluyendo Millares, más que gris fue una «época muy negra para nosotros. Imposible olvidar lo que pasamos»⁹⁴.

No obstante, en medio de este triste panorama surgieron algunas iniciativas de interés. En primer lugar, cabría citar la Academia Breve de la Crítica de Arte, la cual fue creada por Eugenio d’Ors en Madrid en el año 1942. Esta academia que estaba integrada por «aristócratas, jerarcas del régimen, intelectuales y periodistas, junto a críticos de arte y artistas renovadores, supo aprovechar inteligentemente lo que había de modernidad en el ámbito artístico madrileño »⁹⁵. Con respecto a las agrupaciones de artistas podemos destacar tres focos de interés. El primero de todos ellos sería el Grupo Pórtico, que surge en abril de 1947 a raíz de una exposición celebrada en el Centro Mercantil de Zaragoza. Entre sus nombres más importantes estarían Femín Aguayo, Alberto Duce o Santiago Lagunas.

93. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: «Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra». En: CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953*(...), p. 59.

94. Las citas que referencia Alfonso de la Torre son:

- La cita de Cirlot: SAURA, Antonio: «Las espadas de Cirlot». En: *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia: IVAM, 1996, p. 37.

- La cita de Palazuelo: PALAZUELO, Pablo: «Entrevista», *El País*, publicado el 6 de marzo de 1982.

- La cita de Saura: SAURA, Antonio: *Viola y Oniro*, Madrid: Cuadernos Guadalimar, 1987, p. 6

- La cita de Millares: MILLARES, Manolo: *Memorias de infancia y de juventud*, Valencia: IVAM, 1998, p. 57.

El fragmento en el que aparecen las citas se encuentra en: DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de la Puebla de Cazalla, 2017, p. 68.

95. LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: «Cultura artística y franquismo en la inmediata posguerra». En: CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953*, (...), p. 59.

Su pintura, claramente influenciada por maestros como Paul Klee o Joaquín Torres-García supondría una de las primeras manifestaciones pictóricas abstractas en nuestro país. El grupo se disolvió a los pocos años de nacer, en 1952, sin embargo, éste recuperó en cierto modo el latido prebélico de las vanguardias y allanó el camino de la pintura vanguardista a los grupos artísticos que estarían por venir. En segundo lugar, encontraríamos a la Escuela de Altamira, un proyecto que también intentó recuperar la vanguardia artística española tras la Guerra Civil, fundado en Santillana del Mar en 1948 por el pintor alemán Mathias Goeritz, el escultor Ángel Ferrant, el escritor Ricardo Gullón y Pablo Beltrán de Heredia. Según Alex Mitrani sus esfuerzos fueron encaminados a revitalizar la modernidad artística española haciendo especial hincapié en el lenguaje primitivo como nuevo modelo creativo⁹⁶. Por último, encontramos al grupo Buchholz que nació en el entorno de la librería-galería Buchholz y que estaba conformado por los pintores Antonio Lago Rivera, Carlos Pascual de Lara, Antonio Valdivieso y, en sus inicios, Toni Stubbing, José Guerrero, Pablo Palazuelo, Miguel Pérez Aguilera y los escultores Bernardo Olmedo y Carlos Ferreira. Estos pintores aportaron una figuración ideal, mucho más determinada por la poesía que por la representación. Además, hicieron importantes aportaciones en el ámbito de la edición de revistas juveniles y estudiantiles de la época, con nuevo sentido de la composición y de la ilustración.

El mundo galerístico en los años cuarenta, según Javier Tusell, era muy distinto en Madrid y Barcelona. Mientras las galerías barcelonesas no solo mantuvieron el nivel de ventas sino que también ampliaron el tipo de compradores (aunque hablamos, en muchas ocasiones, de arte de poca calidad, el llamado «arte de estraperlo»), en Madrid las ventas fueron muy limitadas, teniendo las galerías madrileñas una función más cultural que comercial:

96. MITRANI, Alex; «Primitivismos de posguerra: entre la ingenuidad y la radicalidad». En: CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953*, (...), p. 263.

Lo cierto es que en Madrid, aunque hubiera alguna «tienda de arte», dedicada a la venta de cuadros, no existía lo que habitualmente se entiende por galería, es decir un establecimiento que tuviera una función cultural, aparte de la comercial y estuviera destinado a servir de «pedestal» a artistas desconocidos, aparte de servir de lugar de reuniones y encuentro de interés cultural. Las exposiciones madrileñas hasta entonces habían sido promovidas por sociedades como los «Amigos del Arte» pero no existía un circuito propiamente dicho entre otros motivos porque la propia pintura que se había hecho en Madrid hasta entonces tenía, de manera preferente, un carácter oficial⁹⁷.

Muchas de las galerías madrileñas, explica el autor, tuvieron que instalarse como apéndice de otros negocios con mayor fluidez económica. Por ejemplo, la galería Biosca abrió sus puertas en Madrid el año 1940 en un local destinado a la importación de automóviles cuyo garaje se habilitó como galería. También fue el caso de espacios como Cano y Macarrón, dedicados también a la venta de marcos y utensilios para pintores, y Vilches, una librería con espacio expositivo.

La crítica de arte en España también transitaba tiempos difíciles: dos ciudades, Madrid y Barcelona, polarizaban la actividad crítica y su ejercicio se dividía entre algunas figuras aisladas como es el caso de Eduardo Westerdahl y la escasa crítica de la prensa oficial. No podemos olvidar tampoco el exilio de figuras tan interesantes como el catalán Sebastià Gasch, quien regresó a Barcelona en 1942. Tusell apunta que las publicaciones culturales de posguerra tenían un carácter marcadamente juvenil y que, a pesar de suponer una ruptura con respecto a los años treinta, «practicaron una especie de nostalgia», manteniendo la estética de la generación del 27⁹⁸. En general, afirma Tusell «encontramos al mismo puñado de críticos en todas las publicaciones y no puede decirse que exista una determinada

97. TUSSELL, Javier: «El ambiente cultural, político y artístico en el Madrid de posguerra» (Texto de catálogo de la exposición *Arte para después de una Guerra*, Sala de Plaza de España, Madrid, diciembre 1993-enero 1994), p. 44.

98. *Ibidem*, p. 46.

actitud estética por parte de las publicaciones católicas o falangistas»⁹⁹. En todo caso, éstas últimas apostaban por la modernidad pictórica, lo cual se derivaba de su sintónia ideológica con las cuestiones de vanguardia. Sí debemos apuntar, que en la primera mitad de los años cuarenta no era extraño encontrar a críticos considerados «aperturistas» arremetiendo contra cualquier tipo de vanguardia «Así nos encontramos, por ejemplo, a un Monreal satisfecho de que hubiera concluido el “paréntesis de histerismos y extravagancias” de las vanguardias, a Azcoaga calificando de “antiejemplar anacrónico” a cualquier pintor de los “ismos”, a Castro Arines tratando a Braque como artista “desvalorizado” y a Sánchez Camargo embistiendo contra los alumnos de todos los “ismos”»¹⁰⁰.

José María Moreno Galván formaría parte de un primer intento de modernización cultural¹⁰¹ por parte del régimen franquista, claramente representado en la I Bienal Hispanoamericana de Arte, una nueva etapa que, teóricamente, impulsaba la libre creación y comenzaba a recibir a artistas de todas las nacionalidades. Como hemos visto anteriormente, este proyecto formaba parte de una estrategia política que el régimen de Franco puso en marcha con el objetivo de mejorar la imagen del país en el extranjero, tratando de recuperar así las relaciones con la comunidad internacional. En este contexto —explica la investigadora Renata Ribeiro Dos Santos— el gobierno franquista se veía obligado a buscar herramientas efectivas para promover la reintegración, además de un «lavado de cara», frente a la comunidad internacional. «Entre las medidas empleadas para lograr la recuperación de las relaciones con la comunidad internacional, encabeza la lista la decisión que se dio a conocer como “política de la Hispanidad” (...) que ansiaba mejorar el entendimiento con las naciones hispanoamericanas»¹⁰². Ciertamente, será esta la

99. *Ibidem*.

100. *Ibidem*, p. 48. Las referencias periodísticas a las que hace referencia Tusell son, respectivamente: «Santo y Seña», nº2, publicado el 20 de octubre de 1941; «Revista de Ideas Estéticas», nº2, publicado el 4 de junio de 1943; «Arte y Letras Santo y Seña de la Cultura», nº3, publicado el 1 de febrero de 1943; y «Gaceta de Bellas Artes», nº459, 1944.

101. El propio José María explicaría en su libro *Introducción a la pintura española actual* (Publicaciones Españolas, 1960, p. 71): «Así pues, la quinta década del siglo significa para el arte de España (...) montar nuevamente la estructura de nuestra modernidad».

102. RIBEIRO DOS SANTOS, Renata: «La I Bienal Hispanoamericana y su legado en las representaciones españolas en la Bienal de São Paulo (1953-1957) en el marco de la política cultural franquista». En: HENARES CUÉLLAR, Ignacio y CAPARROS MASEGOSA, Lola (eds.): *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el Franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada: Comares, 2018, p.164.

bienal en la que se empiecen a incorporar al circuito oficial figuras de la vanguardia que posteriormente constituirán grupos artísticos tan importantes como El Paso. «Lo que se inició entonces fue la utilización de una vanguardia que había venido desarrollándose al margen de los programas oficiales», explica Victor Nieto Alcaide¹⁰³. Resulta interesante apuntar la matización que sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte hace Nieto Alcaide:

(...) la Bienal no fue, ni mucho menos el punto de partida y el arranque de la renovación que se produjo en los años cincuenta ni lo que se exhibió en el certamen era algo que rompía con lo que se había expuesto en diferentes exposiciones de los años inmediatamente anteriores a su celebración. Algunos grupos o artistas como Pórtico de Zaragoza, Dau al Set, y numerosos artistas en solitario que exponían sus obras en Madrid en las Galerías Biosca, Bucholz, Macarrón, Estilo y Clan, realizaban obras más renovadoras que muchas de las que figuraron en la Bienal que, en resumidas cuentas, venía a ser el resumen de esto¹⁰⁴.

Existieron también en esta I Bienal actitudes críticas y rechazos de peso que «obligaron a los organizadores a sortear las ausencias y el boicot de significativos artistas como los mexicanos o los exiliados españoles»¹⁰⁵. Tal y como indica el profesor Miguel Cabañas Bravo, las contrapuestas actitudes de Picasso y Dalí y sus partidarios ejemplifican bien las dos caras de la moneda:

103. NIETO ALCAIDE, Víctor: «Recuperación y persistencia de la Vanguardia» (Texto de catálogo de la exposición *Arte para después de una Guerra*, Sala de Plaza de España, Madrid, diciembre 1993- enero 1994), p. 78.

104. *Idem*.

105. CABAÑAS BRAVO, Miguel: «Arte, crítica, diplomacia, posición ideológica y relato discrepante en la II Bienal Hispanoamericana de Arte (La Habana, 1954)». En: BARREIRO LÓPEZ, Paula y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.): *Crítica(s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, (...), p. 120.

(...) en el caso del malagueño, ocasionaron el lanzamiento de un manifiesto de oposición —responsable de exposiciones contrabienales como las celebradas en París, Caracas o México—, en el del ampurdanés, dio lugar a un llamamiento en sentido contrario, a su muestra monográfica en la bienal y a sus mediáticas actuaciones, que provocaron grandes polémicas y posicionamientos en Madrid¹⁰⁶.

Otro evento de gran relevancia para el arte español en el que Moreno Galván participó activamente fue el I Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander en el año 1953, que genera un intenso debate en torno a esta nueva práctica y reúne a algunos de los más importantes artistas del momento: Santiago Laguna, Jorge Oteiza, Antonio Saura, Manolo Millares y Manuel Rivera, entre otros. Juan Diego Martín explica la importancia que tuvo este congreso, un espacio en el que distintos expertos en arte expusieron sus ideas, justificando el nacimiento del arte abstracto o desacreditándolo:

En este sentido los llamados Encuentros de Santander del año 1953 en torno al sugerente título *El arte abstracto y sus problemas*, marca un hito en la historia de la crítica en España y posiciona a José María Moreno Galván como un valedor del arte contemporáneo frente al oscurantismo imperante que, en el decir de Antonio Machado, desprecia cuando ignora. El verdadero disparadero de aquellos encuentros lo protagonizó José Camón Aznar con una ponencia que fue duramente criticada por los jóvenes José María Moreno Galván y Carlos Lesca en sendas comunicaciones. Camón Aznar puso durante su intervención en la picota la idea misma de la abstracción quizá sin darse cuenta de que el mismo hecho de que se estuviese celebrando aquel acontecimiento académico ya le daba carta de naturaleza en España y desde luego la bendecía, o

106. *Ídem*.

se bendecía al menos políticamente la discusión. (...). Camón Aznar volvía sobre algunos de los temas que más controversia había contribuido a crear en un artículo en ABC días después:

Y es que la justificación de una intervención nuestra en el curso que tanto escándalo produjo: la que de este arte representa la mayor traición al tiempo en que vivimos. En tanto que la literatura recoge con el existencialismo la palpitación de este presente angustiado en sus descreimientos, (...) este arte abstracto continúa efigiando triángulos y vagos cromatismos, formas a las que no es posible asir, porque, en el mejor de los casos, son sólo la sombra de un sueño. Si desaparecieran todos los demás testimonios culturales, como ha sucedido en otras épocas, ¿qué concepto formaría el futuro de una civilización cuyo arte se redujera a una pálida geometría inorgánica y a unos colores despegados de toda epidermis?

(...). Los jóvenes Moreno Galván y Carlos Lesca se opusieron frontalmente a esta resistencia intelectual frente a la falta de tema visible en el arte, de significantes, de asideros reales sobre los que poder sustentar la experiencia estética. Una resistencia que en el fondo era ya política a su manera, pero que Moreno Galván llegó curiosamente a llevar al terreno de los religiosos a través de una suerte de existencialismo intelectual¹⁰⁷.

Efectivamente, José María redactó para este congreso una comunicación¹⁰⁸ en la que ponía de manifiesto la importancia que tenía crear una base teórica sólida que definiese la práctica del arte abstracto:

107. MARTÍN CABEZA, Juan Diego: *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, pp. 180-182. La referencia de la cita de Camón Aznar es: CAMÓN AZNAR, José: «La abstracción contra el espíritu», *ABC*, 16 de septiembre de 1953, p.3.

108. MORENO GALVÁN, José María: «Tres Comunicaciones: José María Moreno Galván». En: *El arte abstracto y sus problemas*, Madrid: Cultura Hispánica, 1956, pp. 275-282.

Y es que, ciertamente, en toda realización artística que parece ser fortuita hay implícita, aunque no formulada, una teoría. La facultad artística traduce al terreno de lo físico lo que apenas es una apetencia interna o una idea oscuramente sentida, y el razonamiento después formula unos postulados lógicos, clasifica, estratifica y teoriza. (...). Repetimos que lo específicamente característico del arte de hoy es esa tan fatalmentene-cesaria vinculación de la práctica con la teoría¹⁰⁹.

También hace referencia en este texto al artista abstracto y describe cual debe ser su actitud ante el mundo y la creación:

(...) hombre poseedor del sentido de la totalidad. A la totalidad asimismo la definió como santidad y salvación. Pues bien, el nuevo místico de la nueva religiosidad sería aquel que sepa intuir el nexo de unión entre sí mismo y el infinito mundo amenazante, que sin duda está en la poesía y el arte. Y el nuevo artista tendrá que llevar en sí el sentido del destino común, del papel totalizador y unitario de nuestro arte¹¹⁰.

La idea de «destino común», claramente marcada por una concepción religiosa o sagrada del nuevo arte, resulta fundamental para entender la visión que José María tenía sobre el arte abstracto, un camino que hemos de transitar todos juntos (artistas, críticos y espectadores) y en el que no tiene cabida ni el egoísmo ni el egocentrismo;

109. *Ibidem*, pp. 275 - 276.

110. *Ibidem*, p. 279

(...) habíamos venido aquí a tratar del destino común de ese arte que tenemos en las manos, a tratar de limpiarlo de impurezas y proyectarlo con ese sentido ecuménico que requiere todo lo que es esencialmente religioso. Pero nos encontramos con que, a pesar de nosotros mismos, las discusiones han derivado al puro terreno de los esteticismos más pequeños, a la teorización más personalmente limitada.(...). Yo afirmo, y creo que conmigo lo afirman muchos de los que están aquí presentes, que el arte, este arte al cual llamamos abstracto, no sólo es una realidad, sino que además es un ansia común de realidades. Y en este sentido está vinculado desde lo más profundo a la sociedad misma, (...). Si hemos de hacer algo, tenemos que empezar por sentirnos parte de un todo orgánico, tenemos que levantar las pequeñas fronteras de las pequeñas tendencias, tenemos que sentirnos células de un cuerpo. Quizá esto sea el primer paso para una verdadera totalidad¹¹¹.

Estas palabras, que en 1956 pronuncia Moreno Galván entroncan a la perfección con el concepto de arte abstracto que se construyó en España durante el franquismo. La idea y el desarrollo del arte abstracto era, según el profesor Julián Díaz Sánchez, perfectamente compatible con la ideología y la cultura de la dictadura, alcanzando su máxima legitimación en 1951 con la celebración la I Bienal Hispanoamericana de Arte¹¹². El argumento identitario será, por un lado, central en la construcción de esta etapa artística, y por lo tanto, no se abandonarán los argumentos nacionalistas, sin los que el relato trágico del informalismo no podría haberse articulado. Este relato identitario se enraíza en la tradición artística española, un arte que debe servir para dar temperamento a la plástica actual, es decir, la tradición artística española se convierte en modelo para la modernidad. Se adopta esta fórmula, en parte, porque permite des

111. *Ibidem*, pp. 279- 282

112. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra, 2013, p. 13.

politizar el arte, y en parte, porque no rompe con los estatutos de la vanguardia. En su libro, *La idea del arte abstracto en la España de Franco* (Cátedra, 2013), Julián Díaz Sánchez cita un artículo anónimo de la revista *Escorial* que resulta fundamental para comprender esta perspectiva «(...) creemos en la formación espiritual del artista como el único medio de conseguir que sus más precisas y privilegiadas intuiciones creadoras se muevan dentro de un ámbito temático más amplio y profundo»¹¹³. La renovación artística pasa por unos puntos muy concretos: rehumanización, que hace alusión a la creación espiritual del hombre, y que también significaba fidelidad a los principios católicos, así como una actitud respetuosa, no iconoclasta frente a la tradición¹¹⁴. La abstracción presentaba cierta ventaja en este sentido con respecto a otros movimientos artísticos como el surrealismo: «dentro de su ilimitada libertad, ha unido a artistas de opiniones, credos, razas y lenguas de extrema diversidad»¹¹⁵. El arte abstracto no tenía un carácter tan rupturista, centrando toda su atención en mostrarse como un arte auténtico y coherente con su tiempo, pero sobre todo, pasional, puro y espiritual. En relación con lo anteriormente dicho encontramos el otro argumento capital que explica la abstracción española: el ser hispánico peculiar, diferenciado del resto de hombres del mundo. El artista informalista español nace supuestamente en un ambiente artístico autárquico, sin posibilidad de recibir influencias del extranjero, dándose cita en él todas las esencias nacionales, en concreto, el carácter de un pueblo impregnado por el drama, el pueblo español.

José María participó activamente en la construcción de ese relato artístico abstracto español. Anteriormente, citamos la influencia que tuvo en él Margarita Nelken, de la que tomó algunas ideas que desarrollaría con mayor profundidad argumental en sus escritos de madurez, lo cual podemos observar en los textos que el crítico dedicó al «arte español como expresión de lo español». Él, al igual que Margarita, defiende la idea de que un arte nacional o regional siempre está determinado por el espíritu nacional. Este sentimiento ya se habría expresado en los artistas del pasado, y ahora encuentra

113. «Arte y espíritu», *Escorial, Suplemento de Arte*, nº 1, 1942.

114. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. (...), pp. 47- 48.

115. GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La verdad y la máscara del arte nuevo: cuarto de espadas al arte abstracto», *La Estafeta Literaria*, nº 156, 1958, p. 2.

su expresión en determinados artistas del presente. Sin embargo, las formulaciones teóricas de Nelken sobre el llamado «arte nacional» son imprecisas ya que niega la posibilidad de que determinadas regiones o naciones sean encarnadas por artistas o por obras. Tal y como explican María Gómez Alfeo y Fernando García Rodríguez en su estudio sobre el trabajo de Margarita Nelken como crítico de arte en *El Fígaro*:

(...) sólo las naciones con un determinado espíritu son las que tienen en sí mismas esos medios espirituales que hacen que se encarnen en la expresión artística y que parece coincidir ese espíritu con la idea de expresionismo, dureza, patetismo, adjetivaciones que han venido adjudicándose a Castilla y que, si han servido para delimitar o acercarnos a determinados ideales sustentados por una época, es difícil trasponerlos a un plano histórico y, más aun, de ahí deducir unas constantes que serían las que podrían expresar el espíritu de esa tierra ¹¹⁶.

José María va un paso más allá afirmando que el arte español está plenamente ligado a la condición humana de lo español, es decir, a ese sentimiento trágico, duro y existencial de la vida que Nelken asociaba al espíritu castellano:

La realidad potenciadora del arte de España no se da en España gratuitamente; es decir, no es una condición específica del arte, sino que es una condición humana de lo español. Consiste esa condición en un fuerte sentido del poderío vital, en una agudización tan extremada de la prioridad de la existencia sobre todas las esencias, que el existir llega a convertir

116. GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, María Victoria: «Margarita Nelken y "El Fígaro"», *Historia y comunicación social*, Universidad Complutense de Madrid, nº 5, 2000, pp.120- 121.

se en trágico. A manera de Unamuno, podría hablarse de un sentimiento agónico de la existencia.

Lo distintivo de lo español, testimoniado en su arte, es una suplantación de todas las condiciones ideales por las condiciones existenciales, la reducción al plano más tangiblemente humano de toda idealidad. (...). Este «agonismo de la existencia», condición humana de lo español, es el telón de fondo de todo su arte. Y, en fin, ese fondo hiriente es lo que hace del arte español una forma de la expresividad. Porque la expresividad —lo que modernamente se ha llamado «expresionismo»— es en el arte (...) una delación de interioridad existencial¹¹⁷.

En el espíritu de este texto se atisban las ideas que Miguel de Unamuno (al que el crítico cita en el texto anterior) volcó en su obra *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), así como la filosofía machadiana. Otros intelectuales de principios de siglo XX como el doctor Gregorio Marañón explicaron diez años atrás la cuestión identitaria del arte español de un modo afín a Moreno Galván:

Lo característico del arte español, hecho con el precipitado de las razas diversas, es, en efecto, la gravedad. (...).

Esta gravedad mediterránea —y no latina— que en el español llega a su más alto grado, nace de su sentido trascendente de la eternidad. De aquí su desprecio por la vida mortal y su naturalidad ante la muerte; y por lo tanto, la equivalente complacencia con que se entrega lo mismo a la alegría que al dolor¹¹⁸.

117. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960, pp. 18-19.

118. MARAÑÓN, Gregorio: «El alma de España y del arte español». Manuscrito inédito de la conferencia dictada durante *La Quinzaine de l'art espagnol*, París, 1942 (Fonds Galerie Charpentier, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París). En: CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J.; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953* (...), pp. 113-114.

Como podemos observar, las ideas que José María plantea sobre las bases y el carácter estético del arte español, que desembocarán en su argumentación y defensa del informalismo, están plenamente influenciadas por los intelectuales españoles de finales del siglo XIX y principios del XX, a quienes había leído profusamente en su juventud y de quienes hereda esa visión profunda y existencialista.

La idea de que la realidad artística española proviene de la condición histórica y humana de lo español puede rastrearse en gran parte de su obra, sin embargo, en este sentido existe un texto fundamental que José María redactó para un ciclo de conferencias que ofreció en Madrid en 1958, titulado «Lo español en el arte contemporáneo»¹¹⁹. En este texto podemos rastrear fragmentos como el siguiente:

El acentuamiento de este principio lo veo yo en una primacía de lo vital sobre cualquier circunstancia intelectual de la vida española, en un permanente querer llenar de existencia a las ideas. La vida española parece comportarse de acuerdo con ese espléndido mandato de la Epístola Moral a Fabio¹²⁰: «Iguala con la vida el pensamiento». ¡Igualar con la vida el pensamiento! No se trata de idealizar la existencia sino de existenciar las ideas. Lanzarse, como nuestro señor Don Quijote a la estupenda y disparatada aventura de hacerse encarnación de un ideal. El estilo de todo español lo marca, pues, una perenne interferencia de las ideas por la existencia. Y tal vez por ello haya que achacar nuestra flaqueza para una lógica geométrica, (...). ¿Cabe pues suponer que la situación trágica y angustiada, que es característica permanente del vivir hispánico, está fundada en la incapacidad de conexión entre una flaca facultad de idear y una desmesurada apetencia de existir? (...).

119. MORENO GALVÁN, José María: «Lo español en el arte contemporáneo», Ciclo de conferencias, 1958. Cita en: MARTÍN CABEZA, Juan Diego: *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*, (...), pp. 328-368.

120. Se refiere a la *Epístola Moral a Fabio*, escrita por Andrés Fernández de Andrada en torno a 1610.

Igualar con la vida el pensamiento. Agonizar las ideas. ¡Cómo puede pedírsele entonces al arte de España, a la huella de España, a lo que los hombres de España dejan para salvarse de la muerte, que sea forma pura sin palpito vital alguno! ¡Cómo puede pedírsele al arte de España, en nombre del esteticismo, que no se deje traspasar por la expresión de una interioridad!¹²¹.

Esa expresión propia del arte español es definida por José María como «lo jondo», una categoría estética que está presente muy claramente en algunas manifestaciones populares como el flamenco, y que inunda la creación artística contemporánea. «Lo jondo» estaría enraizado a la historia de España y a la actitud trágica ante la vida que adopta el pueblo español:

Pero lo jondo español, la condición que impone el arte de España para ser universal, lo que se hace expresivo a través de nuestro expresionismo, pese a la cárcel de la forma es, para llamarlo con un título casi espectacular de nuestro don Miguel de Unamuno, «el sentimiento trágico de la vida».

En efecto, yo creo que el sentimiento trágico de la vida es lo jondo del alma de España¹²².

Esta perspectiva que identifica el arte abstracto español con una historia particularmente dramática y compleja no será sostenida únicamente por José María Morneo Galván, sino por numerosos críticos de la época como por ejemplo, Vicente Aguilera Cerni. Pero el interés que puede suscitar el caso teórico de José María es que este da un paso más allá en la argumentación sobre la relación entre el arte abstracto español y su conexión con el resto de las manifesta

121. MORENO GALVÁN, José María: «Lo español en el arte contemporáneo», Ciclo de conferencias, 1958. (...), pp. 342-343.

122. *Ibidem*, p. 341

ciones artísticas internacionales. Si la violencia expresiva era un elemento propio de los artistas abstractos españoles que provenía de la anteriormente citada pasión y pureza emocional, ésta era «cercano pariente de la “action painting” norteamericana», pero nunca una consecuencia de la misma¹²³. El arte español llegará a una identificación con lo occidental, pero desde un desarrollo de lo nacional, porque para José María Moreno Galván «es una condición participativa para un hacer universal que lo trasciende»¹²⁴. Tal y como indica el profesor Díaz Sánchez «La homologación del arte español viene de las esencias propias»¹²⁵.

El I Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander fue el lugar en el que empezaron a fraguarse todas estas ideas. José María se reúne allí con artistas, historiadores, críticos de arte y otros pensadores importantes, personalidades de la contemporaneidad artística. Entre ellos se genera una sinergia que nos permite entender el dinamismo que años posteriores adquiriría el arte español. En este mismo año, 1953, se celebra la primera exposición de arte abstracto de la que se tiene constancia en España, nacida precisamente en el seno del I Congreso de Arte Abstracto de Santander.

Son años de intensa actividad profesional para el crítico. Visita a Picasso en Cannes; colabora con el Ateneo de Madrid; escribe para revistas de la época como *Acento Cultural*, *Artes*, *Gaceta Ilustrada*, *Triunfo*...; en 1959 también colaborará con la exposición de «Equipo 57» en el Club Urbis, etcétera. También en el año 59 se hace cargo de la dirección artística de la Galería Darro (Madrid) en la que comisaría múltiples exposiciones entre las que destacan «Negro y Blanco» (1959), una extensa muestra de la abstracción española contemporánea protagonizada, fundamentalmente, por el informalismo¹²⁶ y «El arte español entre 1925 y 1935. Entre la Sociedad de Artistas Ibéricos y el ADLAN» (1960), una de las primeras exhibiciones en nuestro

123. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), Vol. XII, 2000, p. 159.

124. MORENO GALVÁN, José María: «La realidad de España y la realidad de un informalismo español», *Papeles de Son Armadans*, nº 37, 1959, p. 118.

125. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. (...), p. 211.

126. José María Moreno Galván dedica un extenso texto explicativo a la exposición «Negro y Blanco» titulado «Discriminación apresurada de la abstracción en España» en la revista *Acento Cultural*. La referencia bibliográfica es: MORENO GALVÁN, José María: «Discriminación apresurada de la abstracción en España», *Acento Cultural*, nº6, enero/febrero de 1960, pp. 39-45

país que reflexiona sobre el arte español de la preguerra. Durante los escasos cuatro años de actividad de la sala, el crítico también organizó otras actividades como el coloquio titulado «Primera decena de problemas estéticos actuales». Además, cabría señalar que José María acogió en esta galería las novedosas propuestas de artistas normativos como Manuel Calvo, Andreu Alfaro o el Equipo 57. Sus artículos periodísticos, textos de catálogos y críticas, que deben rondar el millar, hablaron de gran parte de los artistas, exposiciones y eventos culturales de su época. Moreno Galván fue, por tanto, un testigo fehaciente de la construcción de la contemporaneidad en nuestro país.

En el año 1960, Moreno Galván ya se había convertido en toda una autoridad en medio del desierto que suponía la crítica española, y es precisamente este año en el que publica su primera obra escrita, *Introducción a la pintura española actual*¹²⁷. Este libro salió al mercado con un precio de 50 pesetas y tuvo especial repercusión en las aulas universitarias. En sus páginas observamos la clara influencia y el espíritu de autores de los que José María se había nutrido a lo largo de toda su vida: Unamuno, Ortega y Gasset, Menéndez Pidal o Karl Vossler. Tal y como reza su prefacio: «Este libro pretende divulgar el conocimiento de la pintura española en su estado actual»¹²⁸. El crítico redacta este estudio sobre la pintura contemporánea española que hunde sus raíces en el año 1940, y que sintetiza «la razón de ser del arte contemporáneo»¹²⁹. El libro presenta una estructura muy similar a la de un manual de historia del arte, pues su autor divide los capítulos en tendencias estilísticas que a su vez se subdividen en nombres de artistas. Este tipo de disposición que entiende la historia del arte como historia de los estilos es heredera de las lecturas devotas a Wölfflin quien hablaba de la «historia del arte sin nombres», sin embargo, el crítico siente la necesidad de incluir también a las individualidades artísticas más destacadas y de ahí proviene su esfuerzo por clasificar, agrupar y realizar balances. José María justifica dicho aspecto en el prefacio:

127. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, Madrid: Publicaciones Españolas, 1960.

128. *Ibidem*, p. VII

129. *Ibidem*, p. VIII.

Como puede comprobar el lector, las tendencias estilísticas no son consideradas aquí como giros azarosos y circunstanciales de una moda más o menos banal, sino como plasmaciones visibles de unas situaciones subterráneas que, en definitiva, pertenecen a la comunidad y el tiempo que el pintor vive y convive. Ellas. Las tendencias, mucho más que los artistas, son los verdaderos personajes de este libro. Los pintores, que por lo demás se citan aquí pródigamente y con una pretensión casi exhaustiva, apoyan con su circunstancia real y concreta el ideario base. Se habla de la posibilidad de una historia del arte sin nombres ni apellidos. Esto, que no es historia sino reseña breve de un tiempo, quisiera contar con todos los nombres y todos los apellidos para alcanzar, si fuera posible, el mismo propósito de diluir las personalidades en las corrientes históricas. (...). En una palabra: que no se trata aquí de analizar situaciones estilísticas derivadas de ciertas personalidades sino que se intenta ver a las personalidades ilustrando y justificando la existencia de ciertas situaciones y apetencias estilísticas¹³⁰.

Introducción a la pintura española actual se ha convertido en una suerte de canon de ciertas ideas que han perdurado hasta nuestros días. Por ejemplo, la consideración de la I Bienal Hispanoamericana¹³¹, también de la exposición de arte abstracto de Santander¹³², la importancia del grupo catalán Dau al Set¹³³ o la disyuntiva abstracción/figuración¹³⁴. Sobre la I Bienal Hispanoamericana de Arte apunta el crítico:

En el otoño de 1951, una exposición de gran envergadura vino a alterar el pulso de la vida artística española, estableciendo un precedente en las exposiciones oficiales que iba a ser decisivo para el futuro: La I Bienal Hispanoamericana de Arte.

130. *Idem*.

131. *Ibidem*, pp. 120-122.

132. *Ibidem*, pp. 122-125.

133. *Ibidem*, p. 105.

134. *Ibidem*, pp. 115-119/125-132.

Había transcurrido un cuarto de siglo largo desde el anterior aldabonazo conjunto de la modernidad española: La Exposición de Artistas Ibéricos.

Como precedente, significaba, nada menos, que la inversión total del sistema valorativo que hasta aquel momento había venido presidiendo en la vida española el régimen de sus exposiciones oficiales. En éstas, el academicismo más conspicuo y retardatario había usufructuado consagraciones y prebendas, sin permitir ni una leve fisura por la que pudiera abrir brecha un nuevo sistema de valores que pusiera en compromiso el monopolio. La Bienal, al hacer pública su preferencia por las obras que correspondiesen a nuevos planteamientos problemáticos, estableció una jerarquía inusitada y obligó a la vida española a tomar de nuevo el pulso de su perdida tradición.

Fue, efectivamente, como un segundo aldabonazo en la vida artística de España; una especie de rendición de cuentas colectiva de toda la modernidad dispersa: recuento de fuerzas, balance de situaciones, estado de conciencia.

Estaba presente en ella toda la amplia y varia gama del eclecticismo que se había estructurado en la década anterior, todas las aperturas a la modernidad, subyacencia expresionista, vivencia surrealista y primer enfrentamiento directo con la no-figuración. La muestra era, al mismo tiempo, la cristalización de todas las realizaciones del arte español de post-guerra y la tímida apertura hacia un tipo de modernidad mucho más arriesgada y violenta. Si se piensa que en aquella muestra apenas propendían a la abstracción los cuadros de Mampaso, Ramis, Planasdurá —en rigor, casi los únicos «abstractistas» españoles del momento— apenas se comprende la acusación de «malditos» que el pasadismo realizó. Es cierto que era infinita la gama tendenciosa que figuraba en ella, pero, cuando se rea

lizó, el frente renovador tenía cerradas sus filas, sin que pudiesen observarse apreciables muestras de luchas intestinas.

Prueba de ello es la unanimidad con que todas las tendencias representadas en la Bienal reaccionaron frente al ataque de la desplazada academia. El arte sin problemas, que hasta entonces había despreciado olímpicamente todas las manifestaciones juveniles y genuinas, se vio de pronto sorprendido, e intuyó, por primera y única vez, lo precario de la situación puesta en evidencia. Su ataque, en forma de polémica, respondía nítidamente al estilo del arte de que procedía. Todas las formas virulentas de la denuncia pública fueron empleadas. Y en aquellos días —pocos, por desgracia—, por primera vez acaso en la historia de Madrid, los problemas del arte le disputaron una supremacía en la prensa a los tradicionales problemas multitudinarios del deporte y los espectáculos.

La batalla estaba ganada de antemano por quienes luchaban contra la petrificación. La polémica fue el canto del cisne de la preponderancia academicista. Pero lo que importa destacar aquí es que, durante aquel ataque, no se produjo ni una sola fisura en la unanimidad de las filas renovadoras. Porque lo que entonces se planteaba no era una lucha de tendencias, sino la batalla final de la modernidad contra el academicismo¹³⁵.

Como podemos observar, José María percibe la I Bienal Hispanoamericana como una oportunidad para que el arte nuevo, las creaciones de esos jóvenes que hasta entonces se movían en los círculos artísticos marginales, accedieran al cauce oficial, transformando definitivamente el panorama artístico español. La crítica a la maniobra de modernización que el régimen estaba planteando con esta I Bienal, así como la instrumentalización que haría de estos artistas, quedaba descartada. Por una parte, debemos pensar que este libro debía superar la censura franquista, y por otra, José María prefería, sin lugar a dudas, que sus palabras sirviesen de aliento para que desde el escenario oficial se activasen más propuestas de esta índole.

135. *Ibidem*, pp. 120-122.

También son interesantes sus apreciaciones sobre la exposición de arte abstracto de Santander:

En el verano de 1953, la situación era ya completamente distinta: Las fuerzas del arte nuevo, de la verdadera tradición, habían logrado dar la pauta de un joven criterio. Se trataba ahora de poner en juego bélico a las distintas tendencias de la modernidad. La lucha, pues, tenía que plantearse entre las dos facciones que polarizaban su problema: la abstracción y la representación.

La Universidad de Verano de Santander encomendó al Museo de Arte Contemporáneo, y a su director José Luís Fernández del Amo, la organización de un ciclo de arte y conferencias. Y, así, tuvo lugar la Primera Exposición de Arte Abstracto que se celebró en España, juntamente con un seminario dedicado exclusivamente a su problemática.

Fue aquella la primera ocasión en que, por encima de las actitudes personales, se planteó para el arte en general el problema de la alternativa entre abstracción y figuración. Por supuesto, con bastante anterioridad a este planteamiento conjunto se habían tomado ya muchas actitudes personales, e incluso de grupos. Como la del llamado «Pórtico», de Zaragoza, integrado por Lagunas, Laguardia y Aguayo; o el que bajo el patrocinio de Westerdahl mantenían en Canarias Manolo Millares, Martín Vera y otros; o las extremas definiciones barcelonesas de Planasdurá, Jordi Mercadé y el mismo Tharrats; o los peculiares abstraccionismos de Julio Ramis, Manuel Mampaso y Ángel Luque. Incluso, muchos años antes del tiempo que reseñamos, la misma alternativa se había ofrecido a artistas que ya tenían madurado un magisterio y hasta superada la dualidad de fondo, como es el caso de las primeras obras no-figurativas de Benjamín Palencia, o los dibujos de Alberto Sánchez, o los óleos de Díaz Caneja. O, muchos más consciente, la actividad del Grupo de Arte Constructivo, dirigido por el glorioso uruguayo Joaquín Torres García. Pero lo

importante de esta exposición es que la disyuntiva no se vislumbraba ya solamente desde el terreno personal, sino desde el ámbito total del arte de España.

Lo peculiar de aquel momento era que las simples definiciones «abstractas» o «figurativas» eran las que establecían las entidades estilísticas. En aquellos dos o tres años que siguieron —muy próximos a nuestros días, por cierto— a ningún abstracto se le ocurría pensar que su no-figuración (que probablemente era de origen surreal, como la de Tharrats, por ejemplo) podía estar más cerca de un figurativismo igualmente surrealizante que de una abstracción constructiva.

En aquel tiempo, decimos, el problema de fondo lo planteaba la alternativa entre abstracción y figuración. Y lo planteaba esa alternativa —y era muy justo que fuese así— porque todavía, ni por abstractos ni por figurativos había podido ser trascendida la idea de la sustentación de la realidad en el representativismo. No importa que en el fuero interno de algunas individualidades anidase ya la idea de que todo arte —sea o no representativo— es un problema de realidad: mientras esa cuestión no trascendió la adivinación personal para conquista el aire del tiempo, no pudo pasar a ser planteamiento histórico. Y, en fin, situada así la alternativa, el fondo de la misma era el de la legalización de un arte potenciado por la realidad (representativismo), o el de la vivencia autónoma en sus propios recursos problemáticos y legislativos (abstracción).

Era justo y deseable que la alternativa estuviese planteada así. Porque lo que el arte indagaba subterráneamente era el problema de la realidad de la obra. Tal problema tenía que resolverse en la carne misma del arte y no en ninguna adivinación especulativa¹³⁶.

En este fragmento del libro, José María alude a una de las primeras inquietudes que suscitó el nuevo arte español y que fue protagonista durante la exposición de arte abstracto de Santander: el dilema entre el arte representativo y el arte abstracto. Resulta interesante observar como, más allá de ofrecer razones de tipo superficial que atendiesen a cuestiones como la incompreensión de la sociedad ante los nuevos lenguajes artísticos, José María apunta a la realidad como problema ontológico en torno al cual giran tanto la representación como la abstracción. En este tipo de apreciaciones podemos observar la profundidad de su pensamiento.

Además de estas apreciaciones sobre ciertos hitos de la historia del arte contemporáneo en nuestro país, Moreno Galván traza un informe completo de las formas artísticas de la España del momento: dentro del apartado de «nueva figuración» distingue distintas sensibilidades (realismo social y expresionismo, entre otros), cita la abstracción formal y analítica (Equipo 57) y describe los inicios de algunas tendencias.

Llegados los años 80 existe cierta mirada sobre la historia reciente del arte español que se apoya ampliamente en las opiniones de Moreno Galván, entre otras cosas porque *Introducción a la pintura española actual* es uno de los pocos libros escritos en la «grieta» existente entre los años 50 y 60, momento en el que la historiografía del arte en España no era ni abundante ni objetiva, ya que estaba determinada por ciertas corrientes ideológicas. Valeriano Bozal indica sobre este libro que es el primero que ofreció en su momento «un panorama vertebrado de la vanguardia a partir de la ruptura que supuso la guerra civil»¹³⁷. Además, cabría destacar que en este libro, José María inventa una serie de términos que posteriormente serán repetidos en el ámbito teórico artístico, y que han llegado hasta nuestros días. A los artistas anteriores al grupo El Paso que estaban agrupados en torno a la galería del librero Buchholz los llamará «el Grupo Buchholz»¹³⁸, lo mismo ocurre con lo que él denomina «la segunda escuela española en París»¹³⁹. En cierta medida, con esos conceptos José María pretendía describir y clarificar el estado de la

137. BOZAL, Valeriano: «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, nº LXXII, 1998, p. 168.

138. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, (...), p. 103.

139. *Ibidem*, p. 109.

cuestión de ese territorio artístico español que era profundamente confuso. Esta obra es importante no solo por la fecha de su publicación, sino también por el índice de nombres de artistas españoles que ostenta. El esfuerzo de recopilación que el crítico llevó a cabo en este libro es considerable.

Un año después de publicar *Introducción a la pintura española*, en 1961, José María comienza a escribir en la revista *Artes*, la cual estaba dedicada exclusivamente a temas artísticos y en la que desarrolló su famosa sección «Epístola Moral». En sus epístolas morales, el crítico analizaba la situación del arte contemporáneo, reivindicando la visión sociológica del mismo.

7 1960. Primeros conflictos sociales y políticos: la oposición al régimen desde el periodismo

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

La década de los años 50, y concretamente los sucesos universitarios acontecidos en Madrid en febrero de 1956, reflejaron el descontento de una joven generación intelectual que estaba dispuesta a enfrentarse al régimen cara a cara. Se estaba constituyendo en España una fuerte oposición interna al franquismo no procedente de la República. Además del encarcelamiento de algunos opositores, Pedro Laín Entralgo, una de las figuras más representativas de la Falange Española junto a Dionisio Ridruejo, dimitió como rector y fue destituido por el decano de Derecho, Torres López. El 16 de febrero, Franco destituyó a Joaquín Ruíz-Giménez como ministro de educación y a Raimundo Fernández Cuesta de la Secretaría General del Movimiento. Dichos cambios hicieron perder al franquismo gran parte de su poder en el ámbito universitario, ya que estas acciones no fueron percibidas por los opositores como medidas de contención o castigo, sino como una estrategia precipitada del régimen ante una situación desbordante, esto es, un éxito rotundo para la oposición franquista. Tal y como indica el profesor Santos Juliá: «Al Gobierno se le escapa el control de esa política de la cultura porque la nueva generación no quiere saber nada de ese propósito fascista y es personalmente Franco quien despide a Ruíz-Giménez y el que provoca la salida de los rectorados de este grupo: de Tovar, de Ruíz-Giménez,...»¹⁴⁰.

Por otra parte, resultó de vital importancia que la dictadura franquista informase del tema a la prensa con nombres y apellidos. La censura entonces vigente podría haber tapado los incidentes universitarios del 56, sin embargo, la magnitud de los sucesos obligó al Gobierno a mandar notas de prensa con los nombres y apellidos de los implicados, algunos de ellos provenientes de familias cercanas al régimen: la familia Pradera o la familia Sánchez Mazas, entre otras. El hecho de que esos nombres fueran públicos era la mejor garantía para evitar que cualquiera de ellos fuese torturado.

140. MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (direc.): *Dionisio Ridruejo. La Forja de un demócrata*. (...). Minuto 28:26. Fecha de consulta: 20/03/2019.

Febrero del 56 supuso un gran triunfo para muchos, no sólo por los cambios que el Gobierno se vio forzado a realizar, sino por la toma de conciencia ciudadana de que la transformación del país pasaba por la insurrección ciudadana. Como era de esperar, tras estos incidentes, el SEU fue perdiendo cada vez más presencia y surgieron nuevas asociaciones universitarias como el ASU (Agrupación Socialista Universitaria). La contestación en el ámbito estudiantil se intensificaría en los años posteriores. También se intensificaría la actividad clandestina del PCE que incrementó notablemente su número de militantes. Lo mismo ocurrió con otras corrientes políticas opuestas al franquismo. Una nueva generación de estudiantes universitarios había iniciado el proceso de deslegitimación de la dictadura franquista que se contagiaría a otros círculos. Tal y como indica Sergio Vilar: «el comportamiento antidictatorial de esos pocos catedráticos y de los estudiantes significó un gran estímulo democrático entre los españoles que siguen dominados por la apatía política»¹⁴¹.

A partir de 1958 reaparecieron las huelgas, consideradas todavía delito, sobre todo en Asturias y Cataluña, centradas en las reclamaciones salariales. El Plan Nacional de Estabilización Económica que puso en marcha a finales de 1959 el ministro Mariano Navarro Rubio consiguió buenas cifras macroeconómicas para España, aunque todo ello se sostuviera a costa de un considerable descenso del nivel de vida de los españoles, un aumento del desempleo y un incremento notable de la emigración. Desde 1956 los sueldos no habían variado y sin embargo productos como la patata o el aceite habían subido entre un 50% y un 200%. Muchos españoles vivían inmersos o amenazados por la miseria y el hambre. A ello debemos sumar, en el caso de los mineros asturianos, sus deplorables condiciones laborales: con una mecanización básica (la tracción era mayoritariamente animal), no existía ninguna prevención ante la enfermedad de la silicosis y la seguridad era mínima o inexistente. La minería de la hulla asturiana habría de convertirse en protagonista de uno de los episodios más significativos de la época cuando siete mineros del Pozo de San Nicolás¹⁴², más conocido como la Nicolasa, en

141. VILAR, Sergio: *Historia del antifranquismo 1939-1975*, Barcelona: Plaza y Janés, 1984, p. 346.

142. Los siete trabajadores que iniciaron la huelga minera son Eladio Gueimonde, Francisco Fernández, Eugenio Muñiz, Anibal Álvarez, José del Caz, Abelardo Panadero y Jovino Ardura.

la población de Mieres, fueron despedidos tras reivindicar mejoras laborales y salariales. Los siete trabajaban en una capa de carbón de gran dureza que les impedía sacar un jornal decente, ya que como la mayoría de mineros asturianos, cobraban a destajo. El 6 de abril de 1962 estos siete mineros de la capa novena deciden no bajar a la mina, y el 7 de abril casi todos los trabajadores de la Nicolasa, en solidaridad con sus compañeros, refrendan el paro. Se inicia así una «huelga dominó» que se extenderá no solo por las minas de Mieres, sino también por otras poblaciones asturianas (Langreo, San Martín del Rey Aurelio, Gijón, etcétera), otras 27 provincias españolas, e incluso llega a tener repercusión internacional en los medios de comunicación. La universidad se adscribe al movimiento huelguista y también numerosos intelectuales como Ramón Menéndez Pidal o el propio José María Moreno Galván, quienes emiten un manifiesto en forma de carta de petición a Manuel Fraga Iribarne para que demande al Gobierno medidas informativas veraces y reclame la solución de los enfrentamientos sociales a través de la negociación pacífica, excluyendo tajantemente toda violencia. Lo que comienza siendo un conflicto laboral en abril, se acaba convirtiendo en un problema político para el régimen meses después. El Gobierno respondió reprimiendo a las familias mineras que habían participado en la huelga, por no hablar de la represión «silenciosa» y cruenta que llevaron a cabo las fuerzas del orden. El periodista y escritor Gregorio Morán cuenta cómo José María al enterarse de los episodios de violencia y castigo que estaban padeciendo los huelguistas asturianos, decidió disfrazarse de cura y viajar a Asturias, aislada del resto del territorio español durante el conflicto, para redactar una lista con los nombres de todas aquellas familias huelguistas que habían sufrido maltratos por parte de las fuerzas del orden o que habían sido desaparecidas. Moreno Galván pudo entrar y salir de Asturias sin problema. Viajaba seguro de sí mismo y convencido de lo necesaria que resultaba esa lista para la posterior redacción de lo que sería el primer informe sobre torturas de las huelgas mineras del 62. Llevó a cabo su cometido y volvió a casa sano y salvo¹⁴³.

143. Gregorio Morán cuenta esta anécdota sobre el viaje de José María Moreno Galván a Asturias en entrevista personal. Dicha anécdota también aparece reflejada en la página 132 de su libro *El Cura y los Mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados* (Akal, 2014): «En el verano de 1962 una misma persona podía convertirse en un concentrado de la nueva situación española. Podía haber vivido de cerca las huelgas de Asturias, con riesgo notorio y disfrazándose de cualquier cosa que no fuera minero. (...)». Y en una nota a pie de página el autor señala: «Cosa que hizo el crítico de arte José María Moreno Galván para el primer informe sobre torturas».

A pesar de la respuesta coactiva franquista y de que muchos mineros fueron despedidos y deportados fuera de Asturias en agosto del 62, algunas peticiones del cuerpo minero serían atendidas tras las negociaciones de mayo entre el secretario general del Movimiento, José Solís Ruíz y los huelguistas.

Otro movimiento huelguista de interés que se produjo paralelamente al asturiano fue el del Marco de Jerez, donde se desarrolló una fuerte oposición sindical al régimen dando como resultado mejoras salariales y derechos laborales para los trabajadores. La primera gran huelga del Marco tuvo lugar entre los días 3 y 9 de abril del 62, cuando aproximadamente cuatro mil viticultores protagonizaron unas intensas jornadas de protesta en las que reclamaron aumentos salariales. La huelga acabaría con un acuerdo entre obreros y patronal que calmaría la tensión, aunque poco después, el 1 de junio del mismo año, rebrotaría una nueva huelga esta vez de trabajadores de la construcción. Aunque la policía del régimen efectuó numerosas detenciones, no pudo silenciar la oleada de movilizaciones en Jerez. Se firmaría un nuevo convenio colectivo que subiría los salarios, nada más y nada menos, que el 60%. Estas primeras huelgas en el Marco animarían otras más numerosas y contundentes años después, las de finales de abril de 1964¹⁴⁴.

Volviendo a la problemática minera de 1962 y observándola desde un punto de vista global y cierta distancia temporal, alcanzamos algunas conclusiones de interés. En primer lugar, cabría destacar la fuerza que va adquiriendo el movimiento obrero frente al régimen y su capacidad de contagiar un ideario de tipo social y político. Los encuentros y desencuentros que se producen en la primavera del 62, pero sobre todo los encuentros entre trabajadores solidarios, comienzan a generar una red de apoyos y contactos fundamentales que el Gobierno mirará con desconfianza. En segundo lugar, debemos tener en cuenta el modo en que se resuelve la problemática minera: un ministro es enviado desde Madrid a Oviedo, José Solís Ruíz, para negociar directamente con comisiones de obreros huel

144. CHILLA, Sebastián: «Las primeras huelgas en el Marco de Jerez durante la dictadura», *lavozdelsur.es*, publicado el 14 de febrero de 2016. [Disponible en línea: <https://www.lavozdelsur.es/las-primeras-huelgas-en-el-marco-de-jerez-durante-la-dictadura/>]. Fecha de consulta: 31/05/2019.

guistas que espontáneamente se habían generado en los pozos y en las zonas de trabajo, y que legalmente eran considerados delincuentes. El 24 de mayo de 1962, en plena huelga minera, el Gobierno publica en el BOE el decreto que eleva el precio de la hulla como requisito previo a una subida salarial. Este último aspecto, que evidentemente supone una victoria rotunda de los huelguistas, no tiene precedentes ni consecuentes en toda la historia del franquismo. Por último, debemos hacer hincapié en la imagen internacional que España proyectó. Durante la década de los 50, Franco había conseguido hacerse un pequeño hueco como aliado del bloque occidental y de repente, las huelgas mineras de 1962 ponían de manifiesto de cara a Europa que el régimen franquista no era homologable al resto de gobiernos democráticos europeos, ya que los españoles no disfrutaban de las mismas libertades que sus vecinos. El marco internacional europeo presiona de este modo al régimen franquista.

El Sindicato Vertical fue herido de muerte en 1962, tal y como había ocurrido con el SEU tras las manifestaciones universitarias de 1956. Socavado desde dentro, es sustituido por comisiones de obreros libremente en una filosofía que dará lugar años después a la creación del sindicato Comisiones Obreras. La oposición democrática, por otro lado, pierde el miedo. Conservadores antes alineados con el régimen como Dionisio Ridruejo o José María Gil Robles se reúnen con la oposición antifranquista en lo que el régimen denominó despectivamente «Contubernio de Munich». Este IV Congreso del Movimiento Europeo, celebrado en la capital bávara entre el 5 y el 8 de junio de 1962, contribuyó enormemente a la unión de las fuerzas democráticas y de oposición al régimen. Participaron en él 118 políticos españoles de todas las tendencias opositoras al régimen franquista, tanto del interior como del exilio, excepto el Partido Comunista de España: monárquicos liberales, democristianos, socialistas, socialdemócratas, nacionalistas vascos y catalanes, reunidos bajo la autoridad de Salvador de Madariaga¹⁴⁵.

145. AMAT FUSTÉ, Jordi: *La primavera de Múnich. Esperanza y fracaso de una transición democrática*, Barcelona: Tusquets, 2016.

La grieta de la oposición al régimen durante los años 60 se hace cada vez más grande. Los organismos e instituciones franquistas que anteriormente habían controlado diversos ámbitos como el universitario o el obrero comienzan a mostrarse ineficientes ante las necesidades del pueblo español, y acaban siendo desarticulados a lo largo de esta década. El franquismo ha recibido dos duros golpes entre finales de los 50 y principios de los 60 que han revelado algunos de sus puntos débiles. Ante dicha situación, Franco decide reorganizar su Gobierno al que accederán, entre otros, López Bravo, Fraga Iribarne, Lora Tamayo y Romeo Gorría. La decisión atendía a un afianzamiento de los denominados «tecnócratas» en los puestos clave de la dirección económica del país y a un reforzamiento del espíritu franquista.

En este ámbito de ruptura y desafección, José María se muestra públicamente cada vez más reacio al régimen. En el año 1962 comenzamos a tener noticias de sus primeros encontronazos con la justicia, los cuales se intensificarían a partir de la década de los 70. Como indicamos en el capítulo anterior, el final de la década de los 50 y el inicio de los 60 fue una etapa laboral muy fructífera para el crítico. Nos situamos en enero de 1962, concretamente en la Sala Darro, donde José María comisarió la primera muestra en España del Grupo Signo, compuesto por sus amigos chilenos José Balmes, Gracia Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Bonati. Moreno Galván habría de firmar el texto de catálogo, bautizando y reuniendo a estos cuatro pintores abstractos bajo el nombre de «Signo». La vinculación entre el crítico y Latinoamérica será un tema que trataremos en profundidad más adelante, sin embargo, en este caso es interesante citar una de las reseñas de esta exposición aparecida en la revista chilena *Ercilla*, pues al final de la misma se hace referencia a la figura intelectual de Moreno Galván y a uno de sus primeros encarcelamientos:

José María Moreno Galván es una de las figuras más sobresalientes de la intelectualidad española de hoy. Típico intelectual europeo en toda la línea, hombre que se interesa por

encontrarse con la raíz de los más fundamentales problemas del hombre contemporáneo y de siempre tanto en la pintura como en el cine y en la novela, es autor de la «Historia de la Pintura Española Actual», y publica continuamente artículos críticos sobre temas de estética en las revistas más importantes de Europa.

En mayo fue detenido en la represión policial surgida a raíz de las huelgas. El motivo fue el haber emitido opiniones sobre la libertad de expresión en un foro sobre la novela, efectuado en Madrid, donde Moreno Galván ha tomado parte en el actual movimiento con que la novela española está resurgiendo llena de fuerzas: García Hortelano, Juan Goytisolo Gay, Delibes, Sánchez Ferlosio, Ana María Matute. Detenido se negó a pagar la fianza de 50 mil pesetas, negándose también a recibir esa suma de los amigos, tanto españoles como extranjeros, que de una manera y otra, quisieron hacérsela llegar. Pero salió en libertad bajo vigilancia. El 10 de julio fue nuevamente detenido, esta vez por negarse a pagar la fianza, y condenado a 30 días de cárcel en Carabanchel. Los intelectuales de Europa y de todo el mundo están protestando contra esta detención¹⁴⁶.

Como podemos observar, José María comenzaba a hablar sin tapujos y públicamente sobre la falta de libertades de los españoles. Este tema, recurrente a lo largo de toda su vida, le supuso no pocos encontronazos con la justicia, como veremos en capítulos posteriores. Además, por cuestión de principios, el crítico tenía por costumbre no pagar las multas que le imponían, no encontrando falta en algo que el gobierno español sí: la libertad de expresión. En cualquier caso, solía solicitar ayuda a sus amigos con el fin de que en otras ciudades o países se conocieran las circunstancias de sus detenciones y encarcelamientos, dejando en evidencia al aparato censor español

146. «Signo Chileno Triunfa en España», *Ercilla*, publicado el 18 de julio de 1962, p. 12.

Madrid, 26-5-1962

Querido Alberto:

Un abrazo. Gracias por vuestras adhesiones. Comunícaselas con un abrazo, a los desconocidos amigos de allí. Creo que tendré que volver a la cárcel, esta vez con mayores cargos. Motivo, un escrito, cuya copia de envío, dirigido al Ministro de la Gobernación. Si vuelvo a la cárcel —y ya tendrás noticias de ello— procura darle publicidad. Pero solo en el caso de que vuelva. En ese caso, haz algunas copias y envíalas a publicaciones de Buenos Aires y otras capitales latinoamericanas. Es la campaña, muy importante, del desprestigio. Ahora no tengo tiempo de escribirte de cosas menos importantes. Te reitero —os reitero— mi abrazo y un agradecimiento.

Moreno Galván¹⁴⁷.

A continuación, observamos la carta que José María remitió al Ministro de Gobernación Española exponiendo los hechos de dicho altercado, y cuya copia reenviaría a su amigo chileno Alberto Pérez, pidiéndole su difusión.

147. Nota manuscrita que José María Moreno Galván envía a su amigo Alberto Pérez para que se haga eco de su detención en la primavera de 1962. Fechada en Madrid, el 26 de mayo de 1962. Extraída del Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, Fondo Alberto Pérez (AMNBACH-FAP).

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Para Marta Pérez

Madrid, 1962.

COPIA del escrito que dirige José M^o Moreno Galván
al Ministro de la Gobernación

Excelentísimo Señor: José María Moreno Galván, natural de Puebla de Cazalla (Sevilla), de treinta y ocho años, casado, periodista, vecino de Madrid, domiciliado en la calle de Fuenterrabía número 4, a V.E. con el mayor respeto tiene el honor de exponer:

Que con fecha 22 del actual --y después de haber sido detenido durante setenta y una horas en los sótanos de la Dirección General de Seguridad--, por diligencia de la Jefatura Superior de Policía le ha sido notificada la imposición, por V.E., de una multa de CINCUENTA MIL PESETAS "en razón de venir difundiendo consignas extremistas en los medios universitarios e incitó públicamente a distintas personas a que tomaran parte en una manifestación no autorizada que el día 15 del corriente mes y en esta capital hubo de ser disuelta por los Agentes de la Autoridad", según transcripción literal de parte de dicha diligencia.

Que el actual escrito que eleva ante V.E. se realiza ejerciendo el derecho que debe poseer como español y el deber de tal condición.

Que la culpabilidad a que la referida diligencia de notificación se refiere, se deriva de una palabras pronunciadas públicamente en la tarde del 14 de mayo por el que suscribe en la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, cuya ocasión y circunstancias podrían resumirse como sigue. Se trataba de unas conferencias con coloquio final sobre problemas de novela y de cine. Después de las conferencias, y ya en el coloquio propiamente dicho, alguien, desde el público, tomó la palabra a su vez, tratando de precisar algunos de los conceptos que se manejaban y, por lógica derivación discursiva del tema inicial, habló no ya de novela sino de hombres actuales y de concretos hombres españoles. Señaló la necesidad de una recuperación del sentido de los deberes de ciudadanía que, en su concepto, se iban anquilosando progresivamente después de muchos años de no poseer los españoles ningunos de los derechos civiles directamente relacionados con aquellos. Advertí que la más importante tarea de los novelistas y de los intelectuales españoles en general, consiste en la hora presente, en colaborar con su obra y con su ejemplo personal en la restauración, para el pueblo español, de ese deber de ciudadanía. Indicó que para ^{que} esa recuperación fuese efectiva, consideraba absolutamente indispensable la intervención de los españoles en general y de cada español en particular en los asuntos públicos y en el destino del país, y la responsabilidad de todos con el quehacer colectivo, no ya solamente aceptando la decisión de los poderes públicos sino haciéndole ver a los poderes públicos la voluntad de la mayoría del pueblo de España, de la manera que fuese posible. Dijo además que, en ese sentido, los actuales movimientos de huelga y protesta, iniciados en muchos lugares españoles, los consideraba positivos, en la medida que sintomatizaban la decisión de la parte más responsable de nuestro país de intervenir en nuestro ~~financiamiento~~ destino colectivo. Guiados de ese ejemplo --decía-- muchos sectores de nuestra sociedad recuperan a su vez una voluntad de ciudadanía. Y terminaba: Por ejemplo, ayer, mi mujer ha tenido una llamada telefónica anónima en la que se le dijo: "señora, si usted se siente identificada con las aspiraciones de los obreros españoles en huelga, acuda mañana, día 15, a las 12 en punto, a la Puerta del Sol, donde todas las mujeres que creen justas estas reivindicaciones, celebrarán una manifestación en prueba de solidaridad". A mí, terminaba diciendo, esa prueba de responsabilidad femenina, me parece un ejemplo digno de imitar y me felicito de ella como español.

que en sus declaraciones a la policía se ratificó en lo dicho y reivindicó el derecho a decirlo, añadiendo que, porque lo consideraba un deber, aconsejó a su esposa

2.-

la asistencia a la proyectada manifestación, lo que ella hizo para su satisfacción personal.

que el actual escrito vuelve a responsabilizarse plenamente con todo lo anteriormente manifestado, significando que no rectifica en nada su criterio.

Que, porque se considera un hombre libre, no puede estimar como un delito lo que no es más que el ejercicio de un deber. Que si una requisitoria a los españoles para que ejerzan su conciencia responsable es considerado "extremismo", él acepta con todas sus consecuencias la calificación de extremista que se le ha concedido.

Que este escrito, redactado sin asesoramiento jurídico de ninguna especie, pretende atenerse al espíritu de aquella "epístola censoria" de don Francisco de Quevedo que comenzaba diciendo: "No he de callar, por más que con el dedo, --ya tocando la boca o ya la frente-- silencio avisés o amenazas miedo. --¿No ha de haber un espíritu valiente? -- ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? -- ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?..."

Que la multa de cincuenta mil pesetas que le ha sido impuesta por V.E. no debe ni puede pagarla por las razones siguientes: Primera, que no debe pagarla porque no acepta la calificación de delito para el ejercicio de un deber. Segunda, que no puede pagarla porque es un periodista, crítico de arte que desempeña honradamente una profesión de la que vive y que, por tanto, no dispone de esa cantidad. Adicionalmente informa que se ha permitido rechazar el ofrecimiento de un grupo de compañeros de la crítica francesa para el pago de la multa, por el deber ya señalado, de no aceptar la imputación de delito.

Todo lo cual, con todos los respetos, comunica a V.E. y

SUPLICA que por presentado este escrito tenga a bien considerarlo y proceder en justicia. Es gracia que espera alcanzar de V.E. cuya vida guarde Dios muchos años.

Madrid, 26 de mayo de 1962

Según la investigadora Paula Barreiro, fueron los representantes de la sección italiana y francesa de la AICA (Asociación Internacional de Críticos de Arte) quienes finalmente pagaron la fianza para la liberación del crítico¹⁴⁸.

En esta difícil atmósfera cabría destacar el papel de la revista *Triunfo*, una de las cabeceras periodísticas que mejor retratan el malestar social y la necesidad de cambio en España. *Triunfo* fue fundada por José Ángel Ezcurra Carrillo en 1946 y vivió su época de máximo esplendor a lo largo de la década de los 60 y los 70. En 1982 se produjo el cierre de la revista debido al acusado descenso de sus lectores. A lo largo de su historia, esta revista defenderá la necesidad de una crítica cultural e ideológica distinta a la oficial, que desembocará en una formación y renovación de ambos aspectos. Los integrantes del equipo *Triunfo* conformaron un gran peso intelectual durante estas décadas en nuestro país y a pesar de las adversidades propias de la época, la revista mantuvo su solidez apoyándose en dos grandes pilares. En primer lugar, pretendía suplir la carencia crítica cultural que existía en el medio periodístico español, ofreciendo a sus lectores artículos, reportajes, críticas y reseñas de cine, literatura o exposiciones de arte. No consistía únicamente en mostrar las posibilidades culturales que se ofertaban en un momento determinado, sino también en evaluar la calidad de las mismas. En segundo lugar, la labor ideológica de *Triunfo* convirtió a la revista en símbolo de la resistencia intelectual del país. Al igual que ocurría en el ámbito cultural, existía un espíritu de análisis y opinión hacia la realidad cotidiana. Tratar el problema en cuestión con objetividad, ofreciendo una visión diferente a la estipulada por el régimen, permitió a los integrantes de *Triunfo* sobrevivir sin llegar a un enfrentamiento directo, lo cual habría supuesto el cierre inmediato de la revista. Ambos objetivos perseguían la formación de una generación que empieza a tener mayor contacto con un mundo cultural anteriormente desconocido y con unas ideas políticas opuestas a las reinantes. Para entender mejor el carácter renovador y resistente de *Triunfo*, cabría citar uno de los múltiples episodios en los que la revista fue sancio

148. BARREIRO, Paula: «Redes críticas: encuentros e intercambios de España a la Europa de la Guerra Fría». En: CABAÑAS BRAVO, Miguel y RÍCON GARCÍA, Wilfredo (eds.): *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. 138.

nada y silenciada por el Régimen. En el año 1962, repentinamente la censura comenzó a retener las galeradas de la sección Libros. El responsable de la censura en *Triunfo* que se encargaba de llevar y traer galeradas, fotos y originales, no logró averiguar el por qué de dicha retención. Las galeradas se acumulaban en la redacción y no eran devueltas. Finalmente se cae en la cuenta de que a Ricardo Doménech, crítico literario de esta sección, y a *Triunfo* se le estaba aplicando una de las represalias habituales de la época: no devolver galeradas, mantener en la incertidumbre a la publicación y deteriorar la información retenida. La causa era que Doménech figuraba entre los firmantes del manifiesto que protestaba por la represión ejercida en Asturias contra los mineros huelguistas. Como única fórmula para mantener la sección, ya prestigiosa por su calidad, y que la revista no corriese riesgos, se optó por acudir al seudónimo¹⁴⁹. La fórmula del seudónimo era habitual en la época y formaba parte de la estrategia de posibilismo que empleaban numerosos medios de comunicación. Muchos fueron los autores que además de Doménech utilizaron seudónimo en sus textos para *Triunfo*, el caso más paradigmático sería el de Manuel Vázquez Montalbán, quien desde 1971 utilizó el seudónimo de «Sixto Cámara» para firmar su sección *La Capilla Sixtina*. La sociedad española demandaba información relativa a temas que la censura no contemplaba y por ello los periodistas se veían avocados a «jugar en los límites». Eduardo García Rico, uno de los integrantes más activos de *Triunfo* explica dicha estrategia del siguiente modo:

Se trataba de un posibilismo positivo, claro está, como un instrumento para avanzar en tiempos adversos. Se trataba de acercarse lo más posible a la frontera de lo posible. Y, en determinados casos, intuir que en ese momento era ya posible cruzar lo que, poco antes, todavía era espacio prohibido. Y todo eso practicarlo sin excesos, con mesura. El posibilismo que se practicó en *Triunfo* no fue ambiguo. La fórmula era la de no usarlo más allá de lo que se entendía como alcanzable,

149. José Ángel Ezcurra, director de la revista *Triunfo*, cuenta todos los avatares y dificultades que vivió la revista a lo largo de su historia en: EZCURRA, José Ángel: «Crónica de un empeño dificultoso». En: ALTED, Alicia y AUBERT, Paul (eds.): «*Triunfo*» en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez, Madrid: Casa de Velázquez, 1995, p. 420.

porque no convenía llegar al desgarrar ni a la fractura. Cuando la circunstancia se tornaba hosca o, simplemente, el ensanchamiento (temático o expositivo) parecía desaconsejable, la horma de aquel posibilismo servía también para mantener — ahormar— la holgura hasta entonces conseguida. En el peor de los casos, lo explícito se convertía en implícito mediante fórmulas expresivas cuyas claves comprendía el lector. En aquellos números de *Triunfo* se pueden encontrar lecciones, hasta cursos enteros, con los que una extensa nómina de periodistas demostraron cómo y hasta dónde se puede llegar, riesgos incluidos, si a una rigurosa y completa capacidad profesional se le une la decidida voluntad de utilizarla al límite de las posibilidades objetivas de cada circunstancia¹⁵⁰.

En septiembre de 1964, José María Moreno Galván se une al equipo de redacción de *Triunfo*. Fue precisamente Eduardo García Rico quien lo puso en contacto con la revista. Según el propio Ezcurra «El acuerdo se convino rápidamente. Y su desbordante personalidad instaló enseguida entre nosotros una fácil y muy cordial comunicación»¹⁵¹. En la presentación de su primer trabajo para la revista *Triunfo* se decía de él:

(...) Lo mismo como autor de obras de gran aliento —cabe recordar su «Introducción a la pintura española actual»—, que como ensayista que sigue día a día el desarrollo del movimiento artístico en el periódico o la revista especializada, José María Moreno Galván ha demostrado siempre penetración, independencia, profundo dominio del contexto cultural y social en que se produce el hecho estético analizado y originalidad en su planteamiento que lo singulariza dentro del panorama de la crítica contemporánea (...) ¹⁵².

150. GARCÍA RICO, Eduardo: *Vida, pasión y muerte de Triunfo*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2002, pp. 65-73.

151. EZCURRA, José Ángel, «Crónica de un empeño dificultoso». En: ALTED, Alicia y AUBERT, Paul (eds.): «*Triunfo*» en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez, (...), p. 422.

152. MORENO GALVÁN, José María: «EL SURREALISMO: 1924-1964 (I)», *Triunfo*, nº 121, 1964, pp. 58-65.

En la colección de *Triunfo* podemos encontrar en torno a 700 trabajos firmados por Moreno Galván. Su infatigable actividad, ilustra semana tras semana a lectores, curiosos y expertos, mayoritariamente sobre el panorama artístico español del momento, y con menor frecuencia sobre temas histórico-artísticos de carácter más amplio. Todos sus trabajos se enmarcan en la sección *Arte, Letras, Espectáculos*, donde además de sus reflexiones, se daban cita la crítica de teatro firmada generalmente por José Monleón; la opinión cinematográfica de Fernando Lara y Diego Galán; los artículos sobre música de Álvaro Feito; la crítica literaria de Almazan, Eduardo García Rico, Fernando Savater y Eugenio Trías y sobre todo, las noticias culturales de Ramón Chao, así como la sección de política internacional de Eduardo Haro Tecglen. El trabajo de estos intelectuales, siempre en la intersección entre la cultura y otros campos como las ciencias sociales, encontró en *Triunfo* un espacio idóneo para generar disidencia política a través de las distintas líneas temáticas que ofrecía la sección de cultura. La extensa labor periodística de José María en esta revista le permitió abarcar gran cantidad de estilos periodísticos, no solo la crítica de arte, sino también grandes reportajes, crónicas, etcétera. Una dilatada producción que le llevó a consolidar un estilo crítico, un lenguaje propio y una individualidad única.

Su marca personal sería siempre la sencillez y cercanía del lenguaje. Moreno Galván defendió firmemente la comprensión del arte contemporáneo a través de lenguajes no crípticos y directos, lo cual se contrapone al espíritu de la generación anterior de críticos españoles, encabezada por Eugenio d'Ors, cuyo lema «Puesto que no podemos ser profundos, seamos oscuros», se convierte en emblema y declaración de intenciones. Con respecto a su estilo, numerosos expertos apuntan que los ensayos de Moreno Galván presentan un marcado carácter periodístico, heredado de su formación en la Escuela Oficial de Periodismo. Esta apreciación nos indica cómo la crítica de arte en España sufre un cambio de rumbo en torno a los años sesenta, virando desde un estilo literario a un estilo periodísti

co de mayor difusión y alcance¹⁵³. Quizá la naturalidad y franqueza que desprendían sus textos, suponía en la década de 1960 una de las pocas vías que permitían aproximar el arte contemporáneo a los españoles, es decir, un estilo sencillo que comportase un cambio social. Noemí de Haro explica al respecto:

El erudito era, quizá, uno de los rostros del intelectual que parecía grandilocuente y producía zozobra al crítico (...). Sus escritos eran de un lenguaje accesible —especialmente cuando se los compara con el engolamiento y afectación de otros textos críticos del momento— y estaban frecuentemente salpicados de una crítica que no estaba menos presente por negociar con el vocabulario o con algunos de los tópicos más aceptados —las constantes de lo español dialogaban con el existencialismo y ciertos aromas marxistas—, además de con el margen de maniobra que proporcionaban las posibilidades de la lectura entre líneas¹⁵⁴.

Los textos de Moreno Galván en *Triunfo*, tal y como deja entrever de Haro, fueron un ejemplo valiente de desafío a la censura y al régimen. Mientras hacía crítica, abordaba sin tapujos los grandes tabúes de una sociedad represiva. Por otra parte, cabría apuntar que el desconocimiento del vocabulario y los conceptos artísticos por parte de la censura, así como su falta de atención a la crítica de arte, les permitió a muchos críticos expresarse con cierta libertad en sus

153. El profesor de estética y teoría de las artes, Juan Bosco Díaz-Urmeneta reflexiona sobre la labor crítica de Moreno Galván en una entrevista realizada por el *Diario de Sevilla* el 10 de marzo de 2013, en la sección «Noticias de Sevilla y su provincia»:

E -¿Cuál es la base de una buena crítica?

R - La claridad. Hace algunos años se hacía una crítica cuanto más oscura mejor. Sin embargo, en España, un personaje como José María Moreno Galván demostró que se puede ser un excelente crítico con un lenguaje nítido. Hoy la claridad es más necesaria que nunca.

E -José María Moreno Galván es otro de esos sevillanos a los que sólo se les conoce por dar el nombre a una calle.

R -Sí, era un sevillano de Puebla de Cazalla. Trabajó, sobre todo, en Madrid y sus críticas, a veces, eran excesivamente periodísticas, pero siempre de calidad. Tuvo una gran capacidad para unir la crítica formal a una obra y la reflexión sobre sus aspectos políticos y sociales.

154. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Polifemo, 2016, p. 414.

reseñas. Tal y como el propio José María señalaría en una entrevista: «La crítica no ha tenido grandes problemas en la época franquista, porque, desgraciadamente, no significaba gran cosa. En la medida en que no ha tenido problemas, es en la medida en que no ha tenido importancia. El caudillo era analfabeto; no entendía una palabra de arte y por tanto dejaba hacer a la crítica»¹⁵⁵.

Moreno Galván, junto a otros críticos de su generación o cercanos a ésta como Vicente Aguilera Cerni, Alexandre Cirici, Antonio Giménez Pericás, Tomás Llorens, Valeriano Bozal o Simón Marchán «se identifican con las apuestas más renovadoras del momento, aquellas que se alejaban de los análisis meramente esteticistas y formalistas para tener en cuenta las relaciones entre arte y sociedad»¹⁵⁶. Explica Noemí de Haro:

Las dificultades para lograr cierta estabilidad laboral, la censura, la persecución, la sanción económica en forma de multa o embargo, la tortura, la cárcel y la pena de muerte eran riesgos a los que se enfrentaba todo disidente. No tiene sentido pensar que la historia y la crítica de arte permanecieran ajenas a todo esto. De hecho, en el documento *Tendencias conflictivas en la cultura popular* elaborado por el Ministerio de Información y Turismo en 1972, se especifica que entre los «temas favoritos de la infiltración marxista» se encontraban: la arquitectura, la historiografía y la crítica de arte, cine y teatro. Todos ellos formaban parte del campo de competencias de historiadores y críticos de arte»¹⁵⁷.

El propio José María se autodefiniría como «un hombre que mira el arte y establece cómo es, en relación con el tiempo en que vive y si cumple con su deber en el tiempo en que vive, (...). Miro el arte (...) primero desde el punto de vista estético, lo juzgo sobre todo desde

155. FELTRA, A.: «Después del Encuentro... José María Moreno Galván: "No soy un fiscalizador del arte sino un intérprete"», *El Universal*, Caracas, publicado el 8 de julio de 1978, Año LXIX, sección 1, p.29.

156. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p. 407.

157. *Idem*.

el punto de vista sociológico e histórico, especialmente histórico»¹⁵⁸. En relación a este aspecto, explica el investigador Miguel Ángel Rivero «Moreno Galván dice que no le interesan los artistas como individuos aislados, sino como individuos inmersos en una corriente social, en una corriente vital, en una historia, en un tiempo presente. Y desde ahí va a interpretar y a ejercer la crítica de arte»¹⁵⁹.

Esta generación de intelectuales formaba parte de una red marcada ideológicamente por la lucha antifranquista en la que también se encontraban artistas y profesionales intelectuales de otras áreas. Francisco Rojas Claros describe las cuatro líneas de pensamiento que se entretajan en los textos de la mayoría de estos autores: la recuperación del marxismo así como su aplicación renovadora a ámbitos como las artes y las ciencias sociales, la reconstrucción histórica como forma de disidencia, la definición de una España alternativa a la impuesta por el franquismo y el catolicismo posconciliar progresista¹⁶⁰ (ésta última línea está menos presente en la obra de José María). La crítica de arte se abrió así a nuevos caminos en los que se iban «introduciendo nuevos métodos y enfoques de análisis de la creación artística. Estos podían combinar, en muy distintas dosis según el autor, desde el existencialismo hasta el estructuralismo¹⁶¹, pasando por el marxismo»¹⁶².

Aunque la crítica de José María aspiraba a ser imparcial y objetiva, su compromiso político marcaba de un modo definitivo su discurso. El propio José María respondía a la pregunta que le haría un entrevistador venezolano «¿Cree usted que la objetividad es posible?»: «Si. Creo que es posible, aunque... me doy cuenta de las dificultades que eso tiene. Quisiera yo ser frío y distante, pero no lo soy»¹⁶³. El investigador Miguel Ángel Rivero apunta al respecto sobre el carácter de la crítica de José María:

158. FELTRA, A.: «Después del Encuentro... José María Moreno Galván: "No soy un fiscalizador del arte sino un intérprete"», (...), p. 29.

159. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte.* (...). Minuto: 39:33.

160. ROJAS CLAROS, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2013, p. 92.

161. Aunque Noemí de Haro García indica que la corriente estructuralista influyó en esa nueva generación de críticos de arte, cabría apuntar que el estructuralismo aterrizaría en España muy avanzados los sesenta, esto es, después que otras corrientes como el existencialismo o el marxismo.

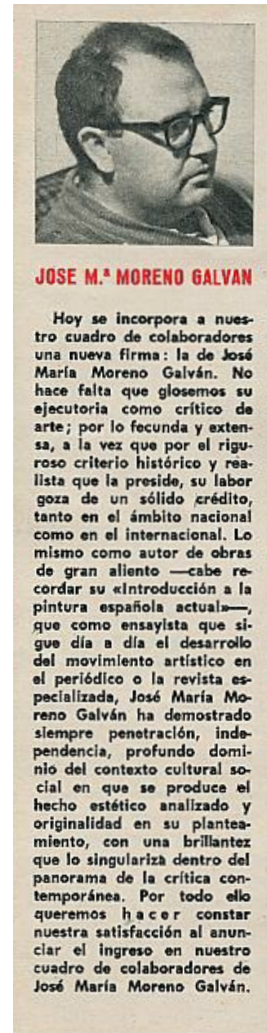
162. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p. 408.

163. FELTRA, A.: «Después del Encuentro... José María Moreno Galván: "No soy un fiscalizador del arte sino un intérprete"», (...), p. 29.

Hay una cita de Baudelaire, en los salones, en las crónicas que hacía de los salones de París del XIX, que es un poco la máxima de Baudelaire como crítico de arte, que decía que toda crítica de arte debe ser personal, apasionada y política. Y esos tres ingredientes están en el ejercicio de José María Moreno Galván como crítico¹⁶⁴.

Moreno Galván entendía que el arte comportaba un compromiso político frente al régimen, y por ello llevaría hasta sus últimas consecuencias aquel adagio «nulla aethetica sine ethica». Política y arte serán dos constantes en su vida, lo cual se reflejará vivamente en sus textos periodísticos.

164. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte.* (...). Minuto: 18:48.



Documento 6. Columna de presentación de José María Moreno Galván en la revista *Triunfo*.

Publicada el 26 de septiembre de 1964. Imagen extraída de: MORENO GALVÁN, José

María: «EL SURREALISMO: 1924-1964

(I)», *Triunfo*, nº 121, 1964, p. 58.

Uno de los artículos más destacados de su producción de esta época será el titulado «La generación de Fraga y su destino» que José María firmará bajo el seudónimo de «Juan Triguero» y que se publicará en el primer número de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en junio de 1965. *Cuadernos de Ruedo Ibérico* fue una de las revistas de oposición política al franquismo más importantes de la época. El primer número, en el que participó Moreno Galván, fue publicado por la editorial *Ruedo Ibérico* en París. Un grupo de exiliados españoles en la capital francesa, capitaneados por el anarquista José Martínez Guerricaibeitia, constituyeron esta editorial en 1961 que en muy poco tiempo habría de convertirse en uno de los instrumentos propagandísticos más efectivos de la oposición al franquismo. Los redactores jefe de este primer número fueron José Martínez Guerricaibeitia, y Jorge Semprún Maura, quien por entonces acababa de ser expulsado del PCE¹⁶⁵. «La generación de Fraga y su destino» es un artículo sumamente crítico con quienes integraban el anteriormente citado equipo de «tecnócratas» del régimen franquista a mediados de los años 60 y con las nuevas reformas políticas de apertura económico-social que éstos impulsaron:

Por eso, el actual ambiente «liberalizador» es algo así como una «desfranquización», pero con Franco. Como todas las reformas españolas de nuestro siglo, la reforma actual trata de cambiar los aspectos pero deja inmaculadas a las estructuras, porque hay que mantener los sagrados principios. Se liberalizan los manejos capitalistas, pero se siguen reprimiendo las ideologías; se sueltan suavemente las amarras de la moral sexual, pero se atan cada vez más las de la moral ciudadana. De esa manera, se pervierte, se involucra, se mistifica, y a vivir que son tres días¹⁶⁶.

Moreno Galván reconstruye en este artículo las revueltas estudiantiles de febrero del 56 y el modo en que estas situaron políticamente a

165. Jorge Semprún fue expulsado por Santiago Carrillo del PCE en diciembre de 1964.

166. MORENO GALVÁN, José María: «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº1, 1965, p. 6.

una serie de jóvenes universitarios con aspiraciones en el panorama político español. Pero, sin duda, el mayor damnificado será Manuel Fraga Iribarne, a quien José María dedica estas palabras:

Los hombres como Fraga son «políticos» de la misma manera que son guardianes los eunucos en los harenes orientales, por una castración casi física del órgano que podría ser origen de una infidelidad. Fraga: igran talento de tercera categoría! Desde su más tierna juventud, los hombres con un mínimo olfato ya le habían descubierto sus cualidades «ministrables». Cuando llegó a Madrid, era un joven rollizo —católicamente rollizo—, bien alimentado material y espiritualmente por esa imperceptible legión de tías solteras e hijas de María que se adivina siempre detrás de cada chico gordo estudioso y bien vestido; bien alimentado sobre todo por las vitaminas de la mantequilla galaica u por las calorías del amor al orden constituido y a San Luís Gonzaga. Tímido y laborioso, se puso a estudiar para ministro de todo en un Colegio Mayor y se puso a vencer su timidez con el cultivo de la arrogancia mussoliniana, en la época en que Mussolini era, por lo menos, respetado por aquellos jóvenes. Para sus compañeros siempre fue un poco cargante aquel tipo que se pasaba la vida estudiando y que, de vez en cuando, en las algaradas juveniles de los colegios mayores, asomaba por la puerta de su celda, su voz tonante —aunque un poco atiplada, eso es verdad— exigiendo el silencio necesario para la concentración intelectual. Pero como luego se llevaba todas las oposiciones con el número 1, se le empezó a respetar, porque en España el héroe de las oposiciones sigue siendo muy respetable. Fraga es un gran estudioso y un gran trabajador por las mismas razones que ha resultado un gran político de la política que a su paisano le conviene ahora: por obediencia. Un hombre que tiene cegados los órganos de la rebelión puede llegar a líder franquista, como un hombre que tiene muerta la pasión sexual puede llegar a ser el Casto José. Ahora me figuro que ya no se mirará al espejo ensayando el gesto de Mussolini, porque una de las cosas que ha tenido que aceptar obedientemente para ponerse a tono con el nuevo estilo del país ha sido la campaña

idiota del «sonría por favor». Pero aún le queda una manera de caminar forzosamente atlética, como la de los chicarrones de Far-West pero en gordo —traicionada por su fondonería precoz— y una voz forzosamente autoritaria —traicionada por su atiplamiento—, que le denuncian un pasado menos «liberal». Desde su puesto de hotelero mayor del reino, de apóstol de millonarias descocadas, y de jefe de publicidad y relaciones públicas de la última carnavalada franquista, Fraga tiene que sentirse complacido cuando el caudillo, su amo, le conceda su sonrisa bobalicona. No importa que él, al aguantar en el Gobierno después del asesinato de Grimau, se hiciera cómplice de todos los crímenes. Su destino es la obediencia¹⁶⁷.

Esta caricatura tremendamente descarnada y veraz del ministro, junto al resto de ministros e integrantes de dicha generación, buscaba agitar la aletargada conciencia de los españoles que ya empezaban a respirar otros aires, a escuchar otras voces y a sentir de otra forma. Alcanzó gran repercusión en el panorama intelectual español, «exaltando a las izquierdas silenciadas y sembrando el nerviosismo en la derecha vociferante»¹⁶⁸. El artículo logró enfurecer al entonces ministro de Información y Turismo. Gracias a una carta que Eduardo García Rico, quien firmaba en el mismo número bajo el seudónimo de «Juan Claridad», envió a José Martínez Guerricabeitia el 20 de julio de 1965, disponemos de un testimonio de primera mano sobre el impacto que causó el primer número de *Cuadernos de Ruedo Ibérico* en Madrid:

La revista ha caído como una bomba y ha sido recibida a bombo y platillo en todas partes. En la Universidad se cree que CRI es lo más importante que se ha hecho en 25 años (...). He recibido dos ejemplares: uno de ellos lo he regalado a un colaborador. El otro lo tiene —asómbrate, si todavía no estás curado de espantos— ¡un ministro! y se está regocijando con

167. *Ibidem*, pp. 15 - 16.

168. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina: «Semblanza biográfica de José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. (...), p. 22.

él. Un ministro liberal, el más liberal sin comillas. (...) El del personaje aludido (Manuel Fraga Iribarne) su reacción ha sido de indignación rayana en el paroxismo. Esto, a la vez que para nosotros es un motivo de satisfacción, lo debe ser de guardia (...) la revista la han leído con inmensa satisfacción —que yo sepa— un director de periódico importante, un subsecretario, un catedrático, un director general y, ya te lo he dicho, ¡un ministro! Parece una ingenuidad anotar esto, pero prueba muy claramente el impacto causado¹⁶⁹.

En este mismo año, 1965, José María Moreno Galván publica su segundo libro, *Autocrítica del arte*, en la editorial Península¹⁷⁰. Ciertamente, ésta es una obra mucho más personal que *Introducción a la pintura española*, pues en ella expone una serie de temas que le apasionan especialmente y que anteriormente ya había expuesto en las «Epístolas Morales» de la revista *Artes*. Esta serie de artículos despertó el interés de sus lectores, principalmente artistas y otros críticos, quienes comenzaron a responder con sus cartas a José María iniciando diálogos epistolares sobre cuestiones de la teoría del arte. Esta circunstancia animaría a la publicación del libro. Este libro es una compilación de ensayos de gran calado filosófico, sin duda su obra más analítica y profunda, en los que el autor indaga sobre los elementos estéticos e ideológicos de la abstracción y el aformalismo, término éste último que defiende y mantiene frente al francés más extendido «informalismo» ya que, según el crítico, el aformalismo atiende a la realidad vital mientras que el informalismo hace referencia a la forma como cristalización de la vida. Esta conclusión procede de la propia etimología de la palabra «informalismo», que utiliza la partícula «in» y que significa oposición al formalismo, procedimiento que paraliza y encapsula el fluir vital en formas, lo cual es contrario al «aformalismo», manifestación de la fuerza vital que supera el ámbito formal. José María aducía que cuando el artista aformalista atiende a procedimientos informalistas se pierde en la mera oposición a la forma y no emprende la búsqueda de la vida, objetivo principal de todo artista. *Autocrítica del arte* enfrenta en un

169. FORMENT, Albert: José Martínez: *La epopeya de Ruedo ibérico*, Barcelona: Anagrama, 2000, pp. 275-276.

170. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, Madrid: Península, 1965.

ejercicio dialéctico al arte viejo y al nuevo, a la forma y a la significación, al arte y a la vida, y de dicha confrontación surgen conclusiones de interés. Moreno Galván evidencia la existencia de una serie de factores sociológicos, históricos y culturales que explican el arte contemporáneo como una crisis de la identidad occidental, adquiriendo en él un nuevo significado la forma y la idea. Valeriano Bozal señalaba que este libro se publicó en el marco de debate sobre el «compromiso del arte y la efectividad, o no efectividad, del informalismo, el arte analítico y el realismo social»¹⁷¹. Así mismo, Tomás Llorens calificaba las «Epístolas Morales» publicadas en la revista *Artes* como «el conjunto teórico más influyente que mejor expresaba la problemática en que se debatían los artistas de la vanguardia española en aquellos años»¹⁷², aunque el propio Llorens apuntaría que al publicarse la *Autocrítica del arte* todas estas cuestiones estaban ya superadas. Cabría destacar el capítulo dedicado a Pablo Picasso, en el que el crítico resume sus principales rasgos creativos y cuya obra es reflejo de las contradicciones del arte contemporáneo, situándose en una lucha permanente entre la abstracción y la representación. Es curioso observar como en este libro José María vislumbra algunos aspectos artísticos que se producirían en el futuro. En primer lugar, el proceso de la «pintura contra la pintura», tema que posteriormente desarrollaría con gran profusión Arthur C. Danto, y en segundo lugar, apunta que el arte de nuestros días ha dejado de ser jerárquico, que el tiempo en que los estilos se sucedían uno tras otro ha terminado, lo que supone una ruptura con el viejo mundo. Con todo ello, tal y como indica Noemí de Haro «el autor pretendía hacer una crítica implícita de una serie de conceptos que, a su juicio, habían sido clave “para una concepción equívoca del arte de nuestro siglo”»¹⁷³. También esta autora explica que José María había barajado otros títulos posibles como *Política de la forma* o *Política de la forma contemporánea*, lo cual haría referencia a otro de los objetivos del libro: hablar del comportamiento civil del arte¹⁷⁴. En esta obra, José María describe el desasosiego y el eclecticismo de nuestra época. Sin duda nos encontramos ante un libro fundamental para entender la modernidad artística.

171. BOZAL, Valeriano: «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», (...), p.168.

172. LLORENS, Tomas: «Vanguardia y política en la dictadura franquista: los años sesenta». En BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás (eds.): *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976, p. 147.

173. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p. 419.

174. *Ibidem*, pp. 419-420.

8 1966. La Ley Fraga y el Homenaje a Antonio Machado en Baeza

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Desde 1962, el franquismo siente de manera más palpable la necesidad de moderar sus formas gubernamentales y de proyectar al exterior una imagen del país más «civilizada». Para los medios de comunicación, principalmente prensa y radio, dicha moderación llega en 1966 de la mano del citado ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, quien defiende ante el Pleno de las Cortes el texto de una nueva Ley de Prensa e Imprenta, más conocida como la Ley Fraga, que habrá de sustituir a la antigua ley de 1938¹⁷⁵. La Ley Fraga, acabaría con el incesante ir y venir de las galeradas y fotografías desde la redacción a la imprenta, y de ésta a los locales que el Ministerio tenía asignados a los censores, sin embargo, en palabras de Ezcurra:

La nueva Ley de Prensa e Imprenta, la Ley Fraga de 1966, nos trajo el «suspense» del depósito previo. Superar este requisito del depósito no suponía más que un nihil obstat puramente retórico ya que, en cualquier momento, inesperadamente, aparecía la incoación de un expediente que lo mismo conducía al sobreseimiento o a la simple advertencia, como remontaba el poder sancionador hasta la fatídica suspensión. La Ley Fraga fue una artera operación política que pretendía ocultar con una máscara de prosa jurídica, formalmente poco agresiva, el rostro auténtico de la arbitrariedad y de la represión¹⁷⁶.

Efectivamente, tal y como indican Juan Francisco Fuentes y Javier Fernández Sebastián «La Ley marcó el comienzo de una apertura informativa de suma trascendencia, construida, sin embargo, sobre una engañosa libertad de expresión, llena de restricciones, de

175. La nueva ley de prensa (Ley Fraga) fue aprobada por las Cortes Españolas el 3 de marzo de 1966 y puesta en vigor el 18 de marzo del mismo año.

176. EZCURRA, José Ángel: «Apuntes para una historia». En: ALTED, Alicia y AUBERT, Paul (eds.): «Triunfo» en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez, (...), p. 47.

trampas y de peligros, como demuestran los 1360 expedientes administrativos contra la prensa (...) incoados desde la entrada en vigor de la ley hasta finales de 1975»¹⁷⁷. Las disposiciones de la nueva Ley empujaban a que la vigilancia coactiva que antes competía a los órganos censores se trasladara a las empresas periodísticas, con lo que se producía una mecánica de autocensura desde el interior mismo de los propios medios de difusión. Era una consecuencia de la especial lógica con la que actuaba aquel poder para el que la empresa periodística —la autorizada y consentida— era una prolongación. La revista *Triunfo*, por citar alguna de las más controvertidas en este ámbito, fue sancionada con varios secuestros, multas, e incluso le fueron interpuestas algunas querrelas y abiertos otros tantos expedientes, tras realizar una serie de publicaciones extraordinarias que trataban temas tan incómodos para el franquismo como la pena de muerte (nº 451) o el divorcio (nº 464). Por otra parte, los lectores de la revista se mostraban altamente satisfechos con este tipo de reportajes, y es que los españoles comenzaban a demandar un modelo periodístico más abierto y crítico con la realidad, alejado del antiguo estilo panfletario de la prensa oficial.

Pero 1966 no sólo fue un año destacable por la introducción de la Ley Fraga, sino también por la celebración del controvertido homenaje dedicado a Antonio Machado en Baeza, y en el que José María participó activamente. Según Antonio Gómez, periodista jubilado y ex miembro del CAUM (Club de Amigos de la Unesco de Madrid) este homenaje fue: «sin ningún género de dudas, el primer acto de masas político-cultural de oposición al franquismo»¹⁷⁸. Cabría apuntar que el CAUM fue uno de los pocos reductos democráticos que sobrevivió a la censura y a la represión durante el franquismo, desempeñando un importante papel en la organización de este homenaje. José María Moreno Galván era miembro del mismo.

Antonio Machado se había convertido para muchos españoles anti-franquistas en toda una autoridad moral, cultural y política. Su obra literaria, su inquebrantable adhesión a la legalidad republicana y su

177. FUENTES, Juan Francisco y FERÁÑDEZ SEBASTIÁN, Javier: *Historia del periodismo en España*, Madrid: Síntesis, 1997, p. 298.

178. GÓMEZ, Antonio: «Carreras con Machado en Baeza. 1966. Homenaje a Antonio Machado, prohibido pero realizado». En: CAUM (Club de amigos de la UNESCO de Madrid): *Tantas vidas, tantas luchas. Club de amigos de la Unesco de Madrid, 1961-2011*, Madrid: CAUM, 2011. [Disponible en línea: <http://aplomez.blogspot.com.es/2013/10/de-carreras-con-machado-en-baeza.html>]. Página 2. Fecha de consulta: 26/03/2019.

dignidad ante el exilio y la muerte, le habían hecho ganar el respeto y la admiración de muchos españoles, por encima incluso de ideologías, partidos o corrientes estéticas. No cabe duda de que Machado fue un modelo a seguir para intelectuales, artistas y personas del ámbito cultural, pero también para la gente más humilde que tenía acceso a su obra y que asumía su poesía y su actitud vital como un magisterio ético. No resulta extraño, por tanto, que la figura de Machado fuera homenajeadada en varias ocasiones. El primer homenaje que se le dedicó fue celebrado el 22 de febrero de 1959, XX aniversario de su muerte, en el cementerio de Colliure. El acto fue íntimo pero cargado de emoción, y a él asistieron tanto figuras destacadas del panorama intelectual español (Ramón Menéndez Pidal, Gregorio Marañón, Vicente Aleixandre o Jorge Guillén) como un gran número de jóvenes contrarios al gobierno franquista (José Manuel Caballero Bonald, Luis Rosales, Jaime Gil de Biedma, Buero Vallejo o Alfonso Sastre, entre otros). Se leyeron sus poemas, se recordó su figura como maestro, y sin duda, aquel homenaje fue algo más que una simple memoria honorífica, fue también un evento sumamente reivindicativo en el que la libertad y la oposición a la dictadura tuvieron gran protagonismo. Ese mismo día, estaba previsto celebrar un homenaje paralelo en Segovia que fue prohibido y frustrado. Posteriormente se celebraron otro tipo de homenajes a Machado en Colliure de menor importancia, como por ejemplo el organizado por la editorial Ruedo Ibérico en 1962 y al que José María asistió. Siete años después, en una España que había sufrido pequeños cambios gubernamentales, resurge la idea de homenajear a Machado, esta vez en el pueblo jienense de Baeza donde el poeta había vivido durante siete años (de 1912 a 1919) y donde había ejercido su cátedra de francés. En esta ocasión será el fiscal José Vicente Chamorro quien impulsará el evento con la ayuda de quienes ya habían participado en el homenaje de 1959. Además de Chamorro, la comisión organizadora estaba formada por los poetas Jesús López Pacheco y José Manuel Caballero Bonald; la ensayista Aurora de Albornoz; el crítico, historiador y teórico del arte Valeriano Bozal; el ginecólogo José Antonio Hernández; el arquitecto Fernando Ramón; el juez de Baeza Manuel Gómez Villaboa y el titular de la cátedra de francés del instituto en el que Machado había dado clase, el Sr. Molina. El investigador Manuel José Ramos Ortega explica sobre la organización del encuentro:

(...) los organizadores, mayoritariamente intelectuales de izquierda, creían que la convocatoria pasaría más o menos desapercibida para las autoridades del régimen. En aquellos años parecía —vana ilusión— que el régimen estaba dando muestras de debilidad. Se sucedían las primeras carreras, huelgas y manifestaciones de estudiantes por la Ciudad Universitaria. Aranguren, Tierno y García Calvo, tres catedráticos de mucho prestigio entre los estudiantes, habían sido desposeídos de sus respectivas cátedras. El régimen no estaba dispuesto a claudicar. Ni mucho menos a permitir que un puñado de alborotadores se le subiera a las barbas con la excusa del homenaje a un poeta que había apoyado a la República¹⁷⁹.

Las reacciones oficiales fueron variopintas: silencio por parte del Gobierno y aceptación por parte de la prensa que informó del homenaje cumplidamente. *ABC* y *La Vanguardia* fueron dos de los diarios que con mayor prontitud se hicieron eco del homenaje. José María Moreno Galván publicó el 12 de febrero en la revista *Triunfo*, una semana antes del evento, un extenso reportaje titulado «Pablo Serrano» dedicado a la gran cabeza escultórica de Machado realizada por Pablo Serrano expresamente para el homenaje¹⁸⁰. Moreno Galván llevó a cabo una aguda reflexión sobre el trabajo de los retratos escultóricos de Serrano, explicando además el significado, la gestación de dicha obra y su relación con otras creaciones del escultor.

Conforme se iba acercando el día del homenaje el Gobierno iba mostrando más hostilidad ante la inminente celebración, pues percibía una elevada participación ciudadana que podría generar revueltas de tipo ideológico, sin olvidar el renombre de los intelectuales y los artistas convocantes. Fue entonces cuando intentaron suspenderlo de manera indirecta lanzando a través de la prensa noticias falsas sobre la cancelación del mismo, pero tanto los organizadores del evento como quienes ya habían previsto su viaje y participación en

179. RAMOS ORTEGA, Manuel José: «El homenaje a Machado de 1966: la correspondencia a J.M. Caballero Bonald», *Cuadernos AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, nº3, 2014, p. 95.

180. MORENO GALVÁN, José María: «Visitas al arte español. Pablo Serrano», *Triunfo*, nº 193, 1966, pp. 26-31

Baeza no cedieron ante dichas maniobras de distracción. Se puso en marcha, por tanto, este segundo homenaje en el que participaron de manera masiva ciudadanos de todos los estratos sociales: intelectuales, estudiantes universitarios, obreros, profesionales de la enseñanza, etcétera. Unos 2500 hombres y mujeres de distinta condición convergieron en esta convocatoria de origen cultural y trasfondo político. El acto más significativo del homenaje serían los denominados «Paseos con Antonio Machado», que consistirían en la colocación de la obra de Serrano sobre un pedestal diseñado por Fernando Ramón. Este monumento habría de situarse a las afueras de Baeza, en el camino sobre el valle que Machado transitaba habitualmente. Sin embargo, el Gobierno no limitaría sus acciones a simples estrategias indirectas. La mañana del 20 de febrero, la guardia civil impidió la entrada en Baeza a los trenes y autocares que cargados de asistentes se dirigían hacia el homenaje, lo cual no frenaría en absoluto el ímpetu de los convocados que prosiguieron el camino a pie. Algunos coches particulares, a los que sí se les permitía la entrada en el pueblo, recogían a los compañeros que habían continuado caminando. Se generó una marea unitaria que, llegado el momento, iniciaría los citados «Paseos». Sin embargo, al llegar al camino del valle un teniente de la policía armada detuvo la manifestación. Castilla del Pino, encargado de la coordinación del homenaje desde Córdoba, intentó dialogar con el teniente sin éxito. El propio del Pino recuerda en sus memorias: « (...) el teniente cedió su lugar al sargento. Al minuto volvió a paso ligero, se colocó ante nosotros, y a la voz de “¡Esto se ha acabado!” ordenó a sus huestes que nos disolvieran»¹⁸¹. Comenzaron los enfrentamientos, las carreras y los golpes por parte de la policía. Un testigo anónimo del frustrado homenaje narró los hechos de este modo:

(...). El teniente retrocedió un paso e hizo una señal: los policías se alinearon y sacaron sus porras. El teniente citó un apartado referente al incumplimiento de la Ley de Orden

181. CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Casa del olivo*. Barcelona: Tusquets, 2004, p.345.

Público y anunció que a la tercera señal la policía cargaría sobre la gente. Algunos se mostraron impasibles, dispuestos a mantener la anterior decisión. La policía, entonces, cargó. Los «grises» vacilaron ligeramente, pero el oficial tomó la pistola y gritó: «¡Cargad! ¡Cargad!». Un policía de la Brigada Político-Social tomó también su pistola, fuera de sí: «¡Cargad! ¡Cargad!». Todo el resto fue violencia y brutalidad. La multitud gritaba: «¡Asesinos! ¡Asesinos!». Muchos cayeron bajo los golpes; se oían gemidos, gritos y muchos niños lloraban aterrorizados. Los «grises» persiguieron, implacables, a los pocos que al comienzo echaron a correr y golpearon brutalmente a los que se paraban enfrentándose para ayudar a los que se habían caído. La gente, en masa, tras una carrera de dos kilómetros, llegó a la Plaza en un clima de cólera, exasperación y terror. Algunos se refugiaron en un bar, pero los policías los sacaron violentamente a la calle de nuevo, siendo recibidos con una violencia todavía más terrible: golpes, insultos y todo tipo de brutalidad. Muchos fueron detenidos y después comenzaron las redadas, la caza del hombre por todas partes: nuevas detenciones. El pueblo asistió atónito a este horror. Los «grises» gritaron «A los coches», empujando a todos con violencia y siendo ayudados por los «sociales». Aquellos que no disponían de coche para alejarse de Baeza fueron sacados de cualquier modo. Un grupo huía por la carretera. Los que llegaron a Úbeda (una ciudad próxima) vieron que en el cuartel de la Guardia Civil los oficiales esperaban órdenes para dirigirse a Baeza. De este modo acabó el homenaje a Antonio Machado en Baeza (Jaén), el 20 de febrero de 1966. (...)»¹⁸².

José María Moreno Galván y otros veintiséis compañeros que mantuvieron un enfrentamiento directo con la policía fueron detenidos en medio de la marabunta. Después, fueron llevados al calabozo de

182. Esta reconstrucción de los hechos fue realizada por un testigo ocular del frustrado homenaje a Antonio Machado el 20 de febrero de 1966 en Baeza, y fue publicada el 3 de marzo de 1966 en *Il Ponte* (Firenze, Nº XXII). El texto ha sido traducido del italiano por Antonio Chicarro Chamorro y recogido en la segunda edición de: CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (ed.): *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Granada: Universidad de Granada, 1992. Otras fuentes que describen la brutalidad policial en el homenaje a Machado de 1966 son las citadas memorias de Carlos Castilla del Pino: CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Casa del olivo*. Barcelona: Tusquets, 2004, pp. 342-347; las memorias de José Manuel Caballero Bonald: CABALLERO BONALD, José Manuel: *La costumbre de vivir*, Madrid: Alfaguara, 2001, pp. 406-410; y el libro de Fernando Jáuregui y Pedro Vega: JÁUREGUI, Fernando y VEGA, Pedro: *Crónica del Antifranquismo (1939-1975): Todos los que lucharon por devolver la Democracia a España*, Barcelona: Planeta, 2007, pp. 424-428.

Úbeda donde, de manera improvisada y gracias a un viejo tomo de poesía de Machado que el joven poeta Carlos Álvarez llevaba consigo, organizaron un recital para los presos. Fue precisamente Carlos Álvarez quien leyó los poemas de Machado y tras su intervención, Moreno Galván dedicó unas palabras a sus compañeros de calabozo. Esa misma noche fueron liberados dieciséis presos mientras los otros once, entre los que se encontraba José María, fueron retenidos e interrogados por la policía en el Gobierno Civil de Jaén al día siguiente. Ese mismo día fueron puestos en libertad con multas. Los amonestados económicamente iniciaron entonces un debate sobre si debían pagar las multas o no, llegando a la conclusión de que aquellos a los que no les quedase más remedio pagarlas, las pagasen, y que aquellos que pudieran negarse al pago o retrasar el mismo, así lo hicieran¹⁸³. José María fue sancionado con 10.000 pesetas que se negó a pagar, y ante la negativa reiterada del pago de la multa le fue embargada su casa. Carola Torres, esposa de José María, cuenta una divertida anécdota sobre dicho embargo:

José María dijo que no pagaba la multa, «Yo no tengo por qué pagar nada» decía. Aquella multa nos llevó casi a la ruina porque se negaba a pagarla (...). Hasta que un buen día aparecieron los del juzgado y la policía y nos embargaron la casa. Nos embargaron todo, nos dejaron una cama a cada uno y se llevaron todo menos los libros y los cuadros. Los cuadros ni los miraron. (...). Cuando avisaron que venían yo le dije a José María: «Vamos a quitar los cuadros, José María», y él me dijo: «No, no... no quites los cuadros porque los cuadros no los quieren». Le respondí: «¡Hombre! Cuándo vean un Miró aquí...¿Cómo no lo van a querer?», a lo que me respondió: «Ya verás, ya verás,... tú tranquila. Tú ya verás como los cuadros no los quieren». Efectivamente, ni miraron los cuadros, pero el resto de la casa, todo. (...)¹⁸⁴.

183. El poeta Carlos Álvarez es quien reconstruye los hechos de aquellas detenciones, de lo que ocurrió en el calabozo una vez fueron arrestados y de las decisiones que posteriormente tomaron con respecto a las multas. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte*. (...) Minuto: 24:09-27:00.

184. Entrevista personal con Carola Torres.

Los compañeros del PCE avisaron a Carola de que los objetos embargados de la casa saldrían a subasta. Fue entonces cuando Carola decidió tomar cartas en el asunto y no seguir aplazando el impago. Se dirigió al juzgado y pagó la multa que debido al retraso del pago había ascendido a 12.000 pesetas. Así fue como consiguieron recuperar sus pertenencias y deshacerse de aquella engorrosa situación. Sobre aquella drástica decisión que tomó Carola, comenta la misma: «Yo pagué la multa sin decírselo a él y al cabo del tiempo le dije a José María: “¡Ya te habrás dado cuenta de que no se han llevado nada!”, a lo que él me respondió: “Se les habrá olvidado”. ¡Ja! “Se les habrá olvidado” decía...»¹⁸⁵.

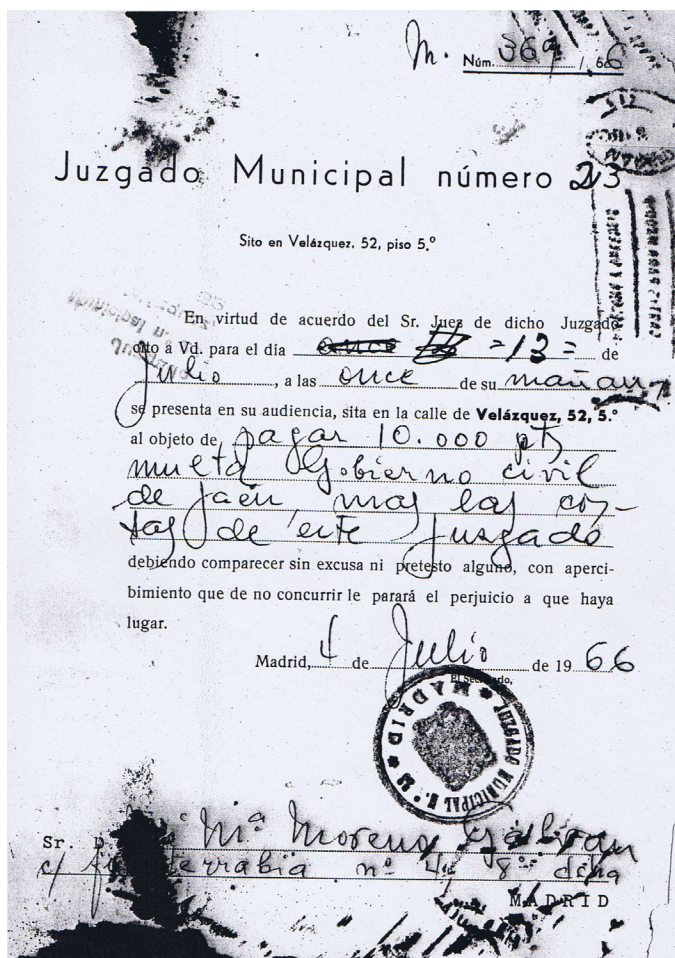
Al altercado por el frustrado homenaje a Machado se sumaría el de la «Asamblea contra la represión», celebrada el 20 de mayo de 1966 en la Facultad de Económicas de Madrid en solidaridad con los estudiantes de Barcelona cuya universidad había sido cerrada por la *Caputxinada*¹⁸⁶. José María había participado en dicha asamblea y había sido sancionado con una multa que nuevamente se negaría a pagar, debido a lo cual ingresaría en la cárcel de Carabanchel. Otros compañeros que junto a él se negaron a pagar dicha sanción económica fueron el anteriormente citado Dionisio Ridruejo, Armando López Salinas, Alfonso Sastre y Manuel López¹⁸⁷. Noemí de Haro García recupera una entrevista que *Hispania Press* hizo a Moreno Galván justo antes de su encarcelamiento y que nunca llegó a publicarse:

185. *Idem*.

186. La *Caputxinada* (catalán) es el nombre con el que se conocen los hechos que tuvieron lugar en el convento de los capuchinos de Sarriá en Barcelona entre los días 9 y 11 de marzo de 1966, con motivo de una asamblea del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona (SDEUB). A la asamblea asistieron más de 500 estudiantes, profesores e intelectuales, y al asedio y posterior asalto del convento por parte de la policía franquista, ordenado por el comisario Vicente Juan Creix y el responsable de gobernación Camilo Alonso Vega, le siguió la puesta en marcha de un movimiento unitario de solidaridad política y ciudadana que fue el germen de la plataforma catalana de oposición «La Taula Rodona» –antecedente de la Asamblea de Cataluña– reforzando la incorporación a la lucha antifranquista de sectores eclesiásticos, con una inédita manifestación de sacerdotes en Barcelona el 11 de mayo del mismo año.

187. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p. 405.

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO



Documento 7. Multa del Gobierno Civil de Jaén a José María Moreno Galván por las infracciones cometidas durante el homenaje a Antonio Machado en Baeza. Fechada el 4 de julio de 1966. Extraída del AMGMRS. Signatura: CDB. 176570 Arch. MG 36 Nº Reg. 176422.

En 1966, el periodista de Hispania Press concluía la entrevista preguntándole a José María Moreno si, a la vista de lo que esto acarrearía, participaría en actividades similares a la «Asamblea contra la represión» si le invitaban de nuevo. La respuesta de Moreno Galván era contundente: «si considero justa la motivación que la convoca, desde luego que asistiría, responsabilizándome de todas las posibles consecuencias».

Ante esta respuesta el entrevistador concluía, en un tono, a mi juicio, no exento de admiración: «Estos son los hechos y esta es la opinión de Moreno Galván. Una actitud consecuente con sus propias ideas»¹⁸⁸.

A pesar de los descritos encontronazos con la justicia, 1966 fue un año fructífero en la carrera de José María. Su nombre como crítico de arte había alcanzado un reconocimiento considerable gracias a sus reportajes y críticas en *Triunfo*; sus dos libros reflejaban un corpus teórico maduro y razonado y su figura era requerida en importantes eventos de tipo artístico e ideológico. Claro ejemplo de ello son las invitaciones que recibe de la AICA a partir de este año y en adelante. En 1966 es invitado por el director de la AICA, Giulio Carlo Argan, para participar en el decimooctavo congreso de la AICA, titulado *The Essence and Function of Art Criticism (La Esencia y la Función de la Crítica de Arte)* que fue celebrado en Praga y Bratislavia, y en 1967 vuelve a ser invitado por el nuevo director de la AICA, Jacques Lassaigne, para participar en la decimonovena asamblea general de la AICA celebrada en Rimini y Urbino¹⁸⁹. En relación al citado prestigio que Moreno Galván había alcanzado ya en 1966 resultan ilustrativas las palabras del cineasta y escritor Vicente Molina Foix que hablando sobre el homenaje a Machado en Baeza refleja la visión que los jóvenes de la época ya tenían sobre José María y sobre algunos de sus compañeros:

188. *Ibidem*, p. 406. La referencia de la entrevista a Moreno Galván en *Hispania Press* es: GONZÁLEZ AZNAR, J.: «Entrevista realizada a José María Moreno Galván», *Hispania Press* (no publicada), 1966. Copia incluida en el dossier de José María Moreno Galván elaborado por el Gabinete de Enlace. AGA (3)107.1 42/08809.

189. En el Archivo «Moreno Galván» del Museo Reina Sofía (Madrid) encontramos algunos documentos que certifican su participación en el Congreso de la AICA de 1966 y el de 1967:

- Acreditación de Prensa de José María Moreno Galván dispensada por la AICA. Fechada en 1966. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176550 Arch. MG 29 N° Reg. 176422.

- Carta de Jacques Lassaigne a José María Moreno Galván. Fechada el 19 de abril de 1967. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176546 Arch. MG 29 N° Reg. 176422.

Nosotros dormíamos en una pensión local, pero los más pudientes y los maestros estaban en el cercano parador nacional de Úbeda, y allí acabamos yendo después de cenar. Ese rato de confraternidad en el hermoso palacio restaurado fue para nosotros, sobre todo a la vista de lo que sucedió 12 horas más tarde, lo más emocionante y cálido del viaje. Sastre, Celaya, Moreno Galván, Raimon, por citar sólo algunos de los que entonces eran indiscutibles héroes de una lista civil de escritores y artistas, estaban en Úbeda y, de forma improvisada, se organizó una reunión en uno de los salones del parador, donde se recitaron poemas de ocasión y Raimon interpretó canciones cuyas estrofas todos conocíamos¹⁹⁰.

190. Cita en: GÓMEZ, Antonio: «Carreras con Machado en Baeza. 1966. Homenaje a Antonio Machado, prohibido pero realizado». En: CAUM (Club de amigos de la UNESCO de Madrid): *Tantas vidas, tantas luchas. Club de amigos de la Unesco de Madrid, 1961-2011, (...)*. Página 13. Fecha de consulta: 26/03/2019.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



9 1967: primeros contactos con Latinoamérica

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

El arte latinoamericano fue una constante en la carrera de José María Moreno Galván, así como una de sus mayores pasiones. Su primer contacto significativo con este mundo fue la anteriormente citada I Bienal Hispanoamericana de Arte celebrada el año 1951, en la que trabajó llevando a cabo distintos tipos de actividades administrativas y burocráticas. Sin duda, una oportunidad brillante que le permitió conocer muy de cerca las obras y los nombres de los más excelentes creadores sudamericanos. A lo largo de la década de los 50 José María investigó profusamente sobre el tema y escribió múltiples artículos y críticas en revistas como *Mundo Hispánico*, *Goya o Cuadernos Hispanoamericanos*: Guayasamín, Diego Rivera, la ciudad de Brasilia y el arte argentino, entre otros. Son muchos los trabajos que dedicó al arte latinoamericano contemporáneo y a su proyección. En la década de los 60 continuaría escribiendo sobre estos temas en la revista *Triunfo*, de hecho, uno de sus artículos publicado en julio de 1965 en esta revista nos descubre su primer viaje a Latinoamérica, Cuba:

Hace ya más de quince días que salí de Cuba y aún conservo en la retina la llamarada deslumbradora de aquel país. No voy a escribir aquí de ese «espectáculo» gigantesco, sino de sus hombres, de algunos de sus hombres, concretamente, de sus artistas. Yo no sé si esa sensación de proximidad familiar, de cercanía cordial, que se advierte en Cuba en cuanto uno llega a ella, pertenece a la esencia del país o a la situación. Tomar un primer contacto con Cuba es empezar a conocer personas, a encontrarse y a reencontrarse. Los artistas también están muy cerca. Se dialoga y se discute. Muchas noches, yo me iba a pie desde mi hotel hasta «El Carmelo» algo así como un café donde, además, se servían deliciosos jugos refrescantes con la seguridad de encontrarme con alguien conocido, y, en efecto, siempre era llamado desde una mesa con tertulia y discusión. Veinticinco días de habitante provisional me bastaron para sentirme incrustado en la vida de La Habana.(...)¹⁹¹.

191. MORENO GALVÁN, José María: «Artistas en la Cuba de hoy», *Triunfo*, nº 162, 1965, p. 9.

Cuba es el primer destino latinoamericano que el crítico cita en sus textos y que aparece reflejado en esta investigación biográfica. José María arriba a Cuba en un momento clave para el país que es la Institucionalización de la Revolución Cubana, una estrategia dirigida a consolidar el aparato estatal y a encaminar los esfuerzos de la Revolución en la construcción de lo que se esperaba sería el socialismo cubano. Una estrategia cuyo punto de referencia siempre fue la actividad del Partido Comunista de Cuba (PCC). Este viaje podría resultar fundamental para el crítico porque, además de conocer a numerosos artistas cubanos que enriquecerían su conocimiento sobre arte latinoamericano, tendría contacto con algunos miembros del PCC y con las ideas que el partido promovía:

(...) saber cómo estaban, cómo se encontraban y, más aún, qué elementos iban ellos incorporando a la revolución y, al contrario, qué ingrediente añadía la revolución al arte de Cuba.

Aparentemente, nada o casi nada ha cambiado en ese arte, lo cual parecería indicar que nada o casi nada ha cambiado en esos artistas. Pero es necesario hablar un poco con ellos para comprender determinados matices de la situación. Lo primero que se advierte en ellos es una agudísimo sentido del deber de la libertad. No se trata solamente de que sean artistas completamente libres; se trata de la ejercitación de la libertad, más que como un derecho, como un deber. Incorporados, como lo están casi todos, a la revolución, han aprendido que una de las maneras más eficaces de ayudarla es realizar la permanente gimnasia de la libertad. Es algo que se nota como una sensibilidad muy a flor de piel. Parece que en algún momento la historia reciente de Cuba estuvo muy cerca de una visión sectaria del arte. Afortunadamente, esa situación mórbida fue inmediatamente denunciada y rectificada, de tal manera que, hoy, los estímulos hacia una expresión descargada de sectarismo llegan a matizaciones exquisitas por parte de los organismos de cultura dirigentes, y, en el terreno personal, se diría que cada artista tiene la guardia permanentemente montada contra toda posible dimisión subconsciente de su propia libertad.

Comprendo que voy muy de pasada sobre problemas que exigirían más amplias aclaraciones. El caso es que esa problematización de la libertad, esa idea de que la libertad es el elemento motriz de la obra de arte (que en definitiva es la concepción artística dominante en la Cuba de hoy) problematiza a su vez ideológicamente a todo el arte y a todos los artistas.

(...)

En otro orden de cosas, uno de los hechos más sorprendentes que se descubren en Cuba, y entre los artistas, es algo así como la apertura de una sensibilidad nueva, mucho más abierta y comprensiva hacia todos los legados de la tradición. Para un español, esa es una circunstancia doblemente grata por cuanto en Cuba el primer factor de la tradición se llama España. Bien es cierto que esa peculiaridad no es solo de los artistas sino de toda la Cuba post-revolucionaria que retorna conscientemente al ancho río de lo español cuando repudia con virulencia lo que considera charca pútrida del yanquismo. Naturalmente, ese redescubrimiento de la tradición no significa, en modo alguno, una ruptura con la vanguardia. En la discusión entre dos artistas, uno de ellos europeo, sobre legados y valores de las pinturas nacionales correspondientes, le oí decir al cubano: «Pero nosotros tenemos a España». Otro hablando conmigo sobre problemas similares, dijo incidentalmente: «Nosotros los españoles...». «¿Pero tú eres español?» - pregunté. «No, soy cubano, pero es igual».

Yo también lo creía así. Nunca, lejos de España, me he sentido tan en España como en Cuba¹⁹².

Este texto gira en torno a la libertad, más concretamente la libertad como punto de encuentro entre el arte y la política, siendo éste uno de los conceptos que más interesaron a Moreno Galván a lo largo de su carrera. En esta crítica, José María habla sobre una libertad artística, la de los creadores cubanos, que está en conexión con la nueva

192. *Idem*.

realidad política y social del país, es decir, la Revolución Cubana. Más allá de la posible crítica al sistema político que se impuso en Cuba tras la Revolución y a su deriva, este texto es en toda regla un alegato contra la falta de libertades y la manipulación de los medios que ejercen las dictaduras, resultando especialmente significativa la fecha de su publicación, 10 de julio de 1965, pues podemos considerarlo una de las muchas acciones contra el franquismo —ésta de manera indirecta, aunque otras muchas de manera frontal— que José María llevó a cabo a lo largo de la dictadura franquista. Hablar de la situación cubana le permitía proyectar, más o menos encubiertamente y haciendo uso de ese «posibilismo positivo» del que hablaba Eduardo García Rico, los ideales y objetivos de quienes integraban clandestinamente en España el PCE, el PSOE, etc., y por supuesto, de muchos españoles, que sin ser militantes convencidos, eran contrarios al franquismo. La experiencia cubana vino a reafirmar una serie de ideas políticas que el crítico ya había conquistado. Además, Moreno Galván trata en esta crítica cuestiones tan contemporáneas como la conflictiva relación que durante tanto tiempo han mantenido Cuba y Estados Unidos. El bloqueo comercial, económico y financiero que Estados Unidos impuso a la Isla en octubre de 1960; el intento de invasión con el desembarco en bahía de Cochinos en abril de 1961 y la posterior Crisis de los Misiles en 1962 generaron una importante desafección hacia los Estados Unidos que, según José María, acercó a los cubanos más a su pasado español. La identidad latinoamericana, la lucha anticolonialista y la reivindicación de una historia propia, son temas que afloran en la obra de José María y que trataremos detenidamente más adelante.

En su afán y estudio concienzudo del arte latinoamericano, así como en los viajes que pudo hacer al continente americano, José María llegó a conocer a numerosas personalidades del mundo artístico, quienes ya lo reconocían como un intelectual destacado en España y en muchos casos lo consideraban un amigo. En este sentido cabría destacar el contacto epistolar que José María mantuvo, por ejemplo, con Carmen Barreda¹⁹³, directora del Museo de Arte Moderno de

193. Carta de -Carmen Barreda a José María Moreno Galván y Carola Torres. Fechada el 5 de mayo de 1967. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176559 Arch. MG 30 N° Reg. 176422.

- Carta de Carmen Barreda a José María Moreno Galván. Fechada el 26 de agosto de 1967. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176559 Arch. MG 30 N° Reg. 176422.

México entre 1964 y 1972, o Wilfredo Lam¹⁹⁴, pintor vanguardista cubano que desarrolló su obra entre Latinoamérica y Europa. Tras largos años de estudio y redacción, José María se erigió como uno de los mayores expertos en arte latinoamericano de nuestro país, lo cual prueba la carta que Jesús Hernández Perera, secretario de redacción de la revista *Goya*, remite al crítico:

Querido amigo:

(...). Desde este curso la reseña de exposiciones de Madrid en GOYA queremos sea obra de un equipo de críticos, en lugar de un solo cronista. Como está abierta una exposición de paisajistas cubanos y esto es terreno de tu especialidad, deseáramos contar con una breve reseña tuya, con unas dos o tres fotos, de una extensión que no sobrepase una holandesa. (...). Me gustaría verte por el Museo para cambiar impresiones sobre ello, así como algún otro artículo sobre arte hispanoamericano para números futuros. Nos faltan temas de América, porque no conseguimos ninguna respuesta de Méjico ni del Brasil, a pesar de mis reiteradas cartas, y te agradecería alguna sugerencia tuya. (...)¹⁹⁵.

El primer gran proyecto latinoamericano para el que se requiere a José María llega en 1967 de la mano del artista plástico y profesor chileno Alberto Pérez. Éste último tuvo la idea de llevar a cabo un proyecto curatorial de intercambio con España, consistente en remitir una muestra de la pintura contemporánea chilena más relevante a España y que del mismo modo, España enviase a Chile otra de sus pintores abstractos más destacados. El 19 de febrero del citado año, Pérez puso esta idea en conocimiento del exmiembro de la Academia Chilena de la Lengua y por entonces director del Insti

194. Carta de Wilfredo Lam a José María Moreno Galván, sin fecha pero con remite: 33, Villa D'Alésia PARIS – XIV, por lo que podemos fecharla en torno a 1954, ya que desde 1952 a 1955 Wilfredo Lam permaneció en su taller de Villa D'Alésia en París. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176519 Arch. MG 2 N° Reg. 176422.

195. Carta de Jesús Hernández Perera a José María Moreno Galván. Fechada el 30 de Octubre de 1957. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176555 Arch. MG 30 N° Reg. 176422.

tuto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luís Oyarzún Peña, así como del decano de la Facultad de Bellas Artes, Carlos Pedraza, quienes le pidieron que iniciase las gestiones para materializar estas muestras. Alberto Pérez viajó entonces a España y estableció contacto con Gratiniano Nieto, el entonces director general de Bellas Artes de Madrid y con José María Moreno Galván, a quien le encomendaría la misión de gestionar la muestra de arte chileno en España, así como de girar ésta a otros países europeos como Francia o Alemania. Merece la pena reproducir la memoria completa que Alberto Pérez redactó tras su viaje para informar a sus compañeros sobre los resultados obtenidos durante su estancia en España.

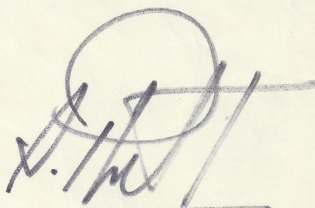
Como podemos observar en la memoria de Pérez, Gratiniano Nieto pone a la disposición de este proyecto las salas de la Dirección General de Bellas Artes, entonces situadas en el edificio de la Biblioteca Nacional, para albergar las pinturas chilenas. Se relatan también las funciones de José María, quien además de encargarse de la gestión de la exposición de pintores chilenos en Europa, recomienda a Pérez una selección de cien pinturas contemporáneas españolas que él mismo había seleccionado y reunido, y que por entonces se encontraban girando por Europa, para lo que pone en contacto a Alberto Pérez con el encargado de dicha muestra en los museos alemanes, Eduardo Wuthenow. Se habla también de algunos aspectos técnicos como el pago del envío de estas obras o las fechas en las que estaban previstas ambas exposiciones: febrero-marzo de 1968 para la exposición de pintura chilena en España, y junio-julio de 1968 para la exposición de pintores españoles en Chile. Como podemos observar, se trata de un proyecto expositivo de envergadura internacional y compleja gestión.

MEMORANDUM SOBRE EXPOSICION DE PINTURA CHILENA EN
EUROPA Y DE PINTURA ESPAÑOLA EN CHILE

- 1) El 19 de Febrero del presente año, en conversaciones sostenidas con el Decano de la Facultad de Bellas Artes, Don Carlos Pedraza y el Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas, Don Luis Qyarzún me comprometí a organizar en España una exposición de pintura chilena contemporánea como así mismo conseguir para Chile una exposición de pintura española contemporánea.
- 2) En España me entrevisté con el Director General de Bellas Artes, el Sr. Grati-niano Nieto, en presencia del agregado cultural de la Embajada de Chile, Don Miguel Arteché. Dicho Director General acogió con entusiasmo la idea de la muestra de pintura chilena en España y facilitó las salas de la Dirección General de Bellas Artes en el Paseo de la Castellana, Edificio de la Biblioteca Nacional, para dicha exposición. Acordamos como fecha de apertura Febrero-Marzo de 1968. La muestra incluiría cincuenta (50) cuadros, más o menos, de pintura chilena, cuyo transporte sería íntegramente costado por Chile.
- 3) Finalmente obtuve del ^{crítico de arte} Sr. Moreno Galván el compromiso de ^{Mostrar} exhibir la muestra de pintura chilena - después de su exhibición en Madrid - ~~en~~ París y Alemania, si es que la Universidad de Chile le otorga las credenciales y autorizaciones pertinentes.
- 4) En relación con la exposición de pintura española, consideré más oportuno y beneficioso no tomar contacto con los círculos oficiales sino dirigirme a quien conoce y está vinculado a lo más vivo del mundo artístico español; el crítico y publicista José María Moreno Galván.

-2-

- 5) Por su intermedio tomé contacto con Ernesto Wuthenow, encargado por los museos alemanes de la organización de una muestra de pintura española contemporánea que incluye cien (100) cuadros desde Picasso a Tapies y que fue seleccionada por José María Moreno Galván. Dicha exposición se realizará en Julio de este año en varios museos de la República Federal Alemana.
- 6) En las conversaciones sostenidas con Ernesto Wuthenow y J.M. Moreno Galván acordamos que se conseguiría de las autoridades alemanas la movilización de esta exposición española a Chile en las siguientes condiciones:
- a) Fecha, Junio-Julio de 1968
 - b) El Sr. Wuthenow y José María Moreno Galván gestionarían personalmente el envío de los cuadros españoles a Chile si el pago del transporte de estos cuadros desde puertos alemanes a Valparaíso es costeado por Chile como así mismo la traducción del alemán al castellano del catálogo de dicha exposición.
 - c) Se costearía ^{si, lo posible} el viaje del Sr. Ernesto Wuthenow a Chile como comisario de la exposición de pintura española en Chile.



ALBERTO PEREZ M.

Santiago, Junio, 1967

Documento 8. Memorandum sobre exposición de pintura chilena en Europa y de pintura española en Chile. Firmado por Albero Pére M. Fechado en junio de 1967. Extraído del Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Chile (MAC). Signatura: FH.b.1950.1/ FH.b.1950.2.

Las labores de gestión de ambas exposiciones se pusieron en marcha con ilusión y esfuerzo por parte de los organizadores. Se sucedieron entonces numerosas correspondencias entre el Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile y diversas instituciones participantes como la embajada de Chile en España. En una de las cartas que Luís Oyarzún remite al embajador de Chile en España¹⁹⁶, Julián Echávarri, le explica:

Señor Embajador:

Me es grato hacer llegar a Ud. copia de mi carta dirigida a don Gratiniano Nieto confirmando la realización de la exposición de Pintura Chilena Contemporánea, que deberá efectuarse en una de las Salas de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid en Febrero de 1968.

Por ella se impondrá Ud. que es nuestro deseo el hacer viajar la exposición posteriormente a Francia y Alemania, habiendo designado con este propósito a don José María Moreno Galván como Comisario de la Exposición. La exposición estará compuesta por aproximadamente 80 obras de pintores chilenos, cuyos nombres daremos a conocer a Ud. en nuestra próxima comunicación.

Existe dentro del mismo proyecto de intercambio, la posibilidad que la Universidad traiga a Chile en Julio de 1968, la Exposición de Pintura Española Contemporánea, la cual, según tenemos entendido, se encuentra en gira por Europa en estos momentos. La exposición vendría a cargo del mismo señor Moreno Galván o a cargo del Sr. Ernst Wuthenow.

196. Carta del director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luís Oyarzún, al embajador de Chile en España, Julián Echávarri. Fechada el 22 de septiembre de 1967. Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Chile (AMAC). Signatura: FH.b.2160.

Tengo la esperanza que en esta oportunidad, la Universidad contará nuevamente con el valioso apoyo del Ministerio de R.R.E.E¹⁹⁷, a fin de llevar y de traer 2 exposiciones de excelente categoría que significarían un valioso aporte en el intercambio cultural de ambos países.

(...)

El proceso de gestión de ambas exposiciones alcanzó un estadio muy avanzado, llegando a definirse los autores chilenos participantes (Eduardo Bonati, Iván Vial, Alberto Pérez, Enrique Castro-Cid, Nemesio Antúnez, Roberto Matta, José Balmes, Enrique Zañartu, Gracia Barrios, Roser Bru, Federico Assler, Ricardo Irarrázaval, Rodolfo Opazo, Ramón Vergara Grez, Guillermo Núñez y Eugenio Tellez¹⁹⁸), quienes recibieron la invitación oficial para participar¹⁹⁹; el número de obras que constituirían cada exposición (explica Oyarzún en una carta a Moreno Galván: «La exposición chilena estará compuesta por alrededor de 20 artistas con cuatro obras cada uno. (...)»²⁰⁰) y los comisarios José María y Erns Wuthenow recibieron sus acreditaciones como responsables de ambas muestras²⁰¹.

El primer incidente que se produce en la gestión de ambas exposiciones es la advertencia que el agregado cultural en la embajada de Chile en España, Miguel Arteché, hace a Luís Oyarzún sobre la inconveniencia de situar a José María Moreno Galván como comisario de una exposición oficial debido a su historial y abierto posicionamiento político de izquierdas:

197. Ministerio de Relaciones Exteriores.

198. Anteproyecto de pintores chilenos para exposición en España. El documento aparece con membrete del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile (probable su autor fuera Luís Orzayún). S/F. AMAC. Signatura: FH.b.2198.

199. Circular a los artistas chilenos seleccionados del envío a España enviada por D. Luís Oyarzún, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Fechada el 2 de octubre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2197.

200. Carta del director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luís Oyarzún, a José María Moreno Galván. Fechada el 25 de septiembre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2170.

201. - Credencial para José María Moreno Galván, remitida por Luís Oyarzún Peña, director del instituto de extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, de cara a la celebración de la exposición de *Pintura Española* en la Universidad de Chile. Fechada en septiembre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2000.

- Credencial para Ernst Wuthenow, remitida por Luís Oyarzún Peña, director del instituto de extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, de cara a la celebración de la exposición de *Pintura Española* en la Universidad de Chile. Fechada en septiembre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2163.

(...).

Respecto al Comisario de la Comisión. Soy un gran amigo de Moreno Galván. Estuvo en mi casa con su mujer, y me prometió ayudarnos en lo que a relaciones se refiere, artículos, etc. Pero en ningún momento quedó en claro que él sería el Comisario. Por razones obvias, Moreno Galván, en mi opinión y la del Embajador, no puede ser Comisario de la Exposición. Las Salas están cedidas en carácter oficial, y la posición de MG es muy conocida. Conversa sobre esto con Alberto Pérez. Mi posición política, tú la conoces, pero en este caso yo soy sólo el Agregado Cultural de una Embajada, y lo único que me interesa es que la Exposición tenga un buen resultado. Si de Miguel Arteché se tratara, Moreno Galván estaría muy bien. Pero como AC²⁰². Es otra cosa.

Por lo tanto queda a tu criterio la designación del Comisario. Podría ser, por ejemplo Galvarino Plaza —es solo una sugerencia—, u otro que tú designes. (...) ²⁰³.

Como podemos observar, éste es uno de los ejemplos en los que la carrera profesional de José María se ve afectada por su abierto posicionamiento y compromiso político. En una carta que Luís Oyarzún escribe al ministro de Relaciones Exteriores, D. Gabriel Valdés Subercaseaux, ya indica la necesidad de cambiar la figura comisarial: «(...) La única variación que contempla este proyecto es que la Embajada de Chile en España designe como Comisario de la Exposición, dentro de España, a uno de sus funcionarios en reemplazo de don José María Moreno Galván. El Sr. Moreno Galván se haría cargo de la muestra al trasladarla a Francia y Alemania»²⁰⁴.

202. Agregado Cultural.

203. Carta del agregado cultural de la embajada de Chile, Miguel Arteché, a Luís Oyarzún, director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile. Fechada en Madrid el 10 de Octubre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2222.

204. Carta del Director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luís Oyarzún, al ministro de Relaciones Exteriores, Gabriel Valdés Subercaseaux. Fechada en Santiago, el día 7 de noviembre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2279.1/ FH.b.2279.2/ FH.b.2279.3/ FH.b.2279.4/ FH.b.2279.5.

Aunque Oyarzún insiste en mantener a la figura de José María como comisario en el recorrido que la muestra chilena haría por Europa, poco después surgirán problemas económicos insalvables que paralizarán las gestiones y harán naufragar el doble proyecto expositivo. Así lo explicaría Luís Oyarzún al agregado cultural de la embajada de Chile en España, Miguel Arteché: «Ni la Universidad, ni el Ministerio se encuentran en condiciones de costear estos proyectos, la suma de los cuales ascendería a aproximadamente US\$ 18.000- »²⁰⁵.

Aunque finalmente este proyecto expositivo no pudo materializarse, resulta interesante observar como el nombre de José María Moreno Galván es requerido en estas fechas por personalidades de otros países pues ya era considerado un intelectual imprescindible en el panorama artístico español. Este proyecto no motivaría por el momento el viaje de Moreno Galván a Chile. Será más adelante, en el año 1971 y con motivo de un evento trascendental en el devenir del gobierno de Allende, la conocida *Operación Verdad*, cuando el crítico visite el país andino.

205. Carta del director del Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile, Luís Oyarzún, al agregado cultural de la embajada de Chile en España, Miguel Arteché. Fechada el día 13 de diciembre de 1967. AMAC. Signatura: FH.b.2343.

10 1969 - 1971: encarcelamientos y problemas con la autoridad

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Los años 1969, 1970 y 1971 suponen el cenit en la carrera de José María, pues en ellos el crítico vive tres acontecimientos sumamente significativos: la publicación de su último libro (1969), el frustrado homenaje a Picasso en la Universidad Complutense de Madrid (1970) y la *Operación Verdad* en Chile (1971).

Su figura como crítico de arte ya era sumamente respetada y reconocida no solo a nivel nacional, sino también internacionalmente, y sus estudios eran considerados muy positivamente en el entorno artístico español. Precisamente en 1969 publica su tercer y último libro, *Pintura Española. La última vanguardia*²⁰⁶, una obra que la editorial Magius cuidó tremendamente: dimensiones de 32,3 cm de largo x 25,9 cm de ancho, 265 páginas, tapas de tela impresa sin cobrecubiertas pero con una caja de cartón duro que protege el ejemplar y en cuya portada encontramos una obra de José Guinovart que fue pintada *ex profeso* para el libro, numerosas ilustraciones de los cuadros a color pegadas en las páginas, algunas a doble página, etcétera. Incluso fue traducido al inglés por Neville Hilton con el objetivo de publicar el volumen con la misma calidad que la versión española. En resumen, una obra de grandes dimensiones y contenido muy actual que salió al mercado por un precio relativamente alto, 2400 pesetas. En obras anteriores, José María ya había analizado el panorama pictórico español contemporáneo, sin embargo, en *La última vanguardia* el crítico parte del año 1956 para detenerse en las obras y los artistas más jóvenes y con mayor proyección, lo que él vendría a denominar «la segunda vanguardia». Antoni Tàpies sería el iniciador de esta nueva generación que compartiría con otros nombres paradigmáticos como Saura o Millares. Ciertamente, la editorial fue la que estipuló este año como punto de partida con el objetivo de dibujar un panorama general e histórico de la pintura española, en la que cada época quedase perfectamente definida estilística e históricamente y dentro de los límites de los volúmenes de la colección

206. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, Madrid: Magius, 1969.

Pintura Española. Sin embargo, esta restricción no supuso un problema para José María quien aceptó de muy buen agrado comenzar hablando del año 1956 e ir deteniéndose, a lo largo de todo el libro, en detalles que en un rango temporal más amplio habrían sido imposibles de analizar. Cuando José María habla de la «segunda vanguardia» se refiere a la surgida aproximadamente en 1956, la determinada por el nacimiento del informalismo (como hemos visto anteriormente Moreno Galván prefiere usar el término «aformalismo»), tanto por su adhesión como por su oposición, y sus derivaciones posteriores hasta 1969. La llegada del aformalismo fue decisiva en nuestro país pues trajo consigo el redescubrimiento de la pintura española, y no solo a nivel español, por ello supone un punto de partida perfecto, o quizá sería más correcto decir que es el núcleo en torno al cual gira la temática del libro: El aformalismo: Vanguardia Constituida (Capítulo III); Dimensiones del aformalismo en España: Barcelona y Madrid (Capítulo IV y V); El aformalismo en el poder: encrucijada, laberinto, auto de fe (Capítulo VI); La apertura pictórica del aformalismo (Capítulo VIII); etcétera. Según Moreno Galván, la modernidad española de segunda época parte del aformalismo y evoluciona en su contraposición, esto es, la representación: La representación como vanguardia (Capítulo IX); La dialéctica entre la realidad y la representación (Capítulo XII); etcétera. Tal y como indica la investigadora Noemí de Haro, en *La última vanguardia* «la estructura y la dinámica del relato estaban ligadas a un proceso —de progreso— que era fruto de la oposición dialéctica y superación por síntesis de las diversas tendencias artísticas»²⁰⁷. La «primera vanguardia» sería, por lo tanto, la que nace con Picasso y Miró en la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, y esto es importante apuntarlo, José María habla de la convivencia de ambas vanguardias, no solo por la pervivencia de quienes constituyeron esa primera etapa, sino por la influencia de sus obras en esa segunda generación. La estructura de esta nueva obra es muy similar a la de su primer libro, *Introducción a la pintura española*. Así, cada capítulo está dedicado a una corriente o escuela estilística que a su vez se divide en individualidades artísticas. Una disposición que entiende, como ya apuntamos anteriormente, la historia del arte como «historia de los estilos», lo cual sostenía el profesor Heinrich Wölfflin. Sin embargo, esta obra denota mayor madurez que la primera, sus

207. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...). p. 423.

análisis son mucho más profundos y su capacidad perspectiva es mayor. Pero el valor más relevante de esta obra es, sin duda, que se trata de uno de los primeros análisis profesionales sobre la contemporaneidad artística española, tratando de aclarar el término «vanguardia» el cual define como aquella pintura que «nace comprometida con una realidad preexistente (...) pero se considera libre respecto a los métodos interpretativos (...) fijados por la costumbre»²⁰⁸.

El mismo año en el que se publicaba *Pintura Española. La última vanguardia*, la crisis se instauraba definitivamente en el núcleo del franquismo, un malestar que se venía gestando años atrás. La contratación colectiva que el Gobierno establece por ley en 1958 supone una excepción notable en el corporativismo español. Los salarios y condiciones de trabajo dejaban de ser regulados únicamente por el Ministerio de Trabajo, como ocurrió entre 1939 y 1958, y pasaban a ser determinados mediante convenios colectivos entre representantes obreros y representantes patronales. Este tipo de negociación colectiva dentro del ámbito de la Organización Sindical amplió la estructura de oportunidades políticas para la acción colectiva, de manera que la negociación de los convenios fue la ocasión para desencadenar huelgas y otras acciones de protesta²⁰⁹. Además de este excepcional hecho, debemos considerar la normalización del comercio internacional en nuestro país tras el fracaso autárquico. La apertura económica de España se fue produciendo paulatinamente a lo largo de la década de 1950, aunque se intensificó a partir de 1957 con la formación del gobierno de los llamados «tecnócratas». Dicha apertura permitió la entrada de productos de consumo más fiables y baratos. En relación con esa nueva apertura no debemos obviar la influencia de la Televisión que a partir aproximadamente de 1957 propicia el cambio de modelos comerciales y sociológicos en España al poner las miras en un contexto internacional más evolucionado²¹⁰. Programas de variedades más o menos atrevidos como *La Goleta* (1958) o el *Club del Sábado* (1958) resultaron fundamentales en este ámbito. La gradual suavización de la censura en España se

208. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), p. 10.

209. BABIANO, José: «¿Perspectivas globales Vs. Enfoques locales? Notas sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo». En: SABIO, Alberto y FORCADELL, Carlos (eds.): *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón*, Aragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses y UNED, 2005, p. 121.

210. CARRERAS LARIO, Natividad Cristina: «Los primeros programas de variedades de TVE: de *La Hora Philips a Escala en Hi-Fi*», *Revista Comunicación*, nº 9, Vol. 1, 2011, p. 19.

reflejó en la relativa liberalización de la prensa (la Ley Fraga de 1966) y en la entrada de libros y películas que en el pasado habían sido censurados o prohibidos. Destaca en este contexto el caso *Mogambo* (1953), aquel filme protagonizado por Ava Gardner, Grace Kelly y Clark Gable en la que el celo extremoso del censor convirtió lo que no era más que un adulterio en un caso de incesto. Las nuevas reformas económicas que el equipo de los tecnócratas habían introducido a mediados de los años 60 trajeron consigo no solo un extraordinario crecimiento económico sino también múltiples cambios en el plano social. España entró de cabeza en la llamada «Sociedad de Consumo», el modelo familiar se transformó debido al cambio del rol de la mujer que comenzó a trabajar fuera de casa y a percibir un salario, la influencia extranjera era cada vez mayor así como el descontento de la clase obrera y los estudiantes universitarios, e incluso de un sector concreto de la Iglesia. Las ramas de Acción Católica, tocadas por la Democracia Cristiana y por el compromiso obrero en Francia (Misión Obrera) y en Bélgica (la Juventud Obrera Cristiana fundada por el prelado belga Joseph Cardijn), siempre mostraron ciertas resistencias al régimen. Dichas posturas se intensificaron con la celebración del Concilio Vaticano II (1962). Centenares de curas españoles defensores de los derechos obreros plantaron cara al régimen en las décadas de 1960 y 1970. Su lucha fue silenciada y reprimida violentamente. El caso más representativo es la manifestación que unos 160 sacerdotes emprenden en Barcelona en 1966 para protestar contra las torturas del régimen. La tensión social, los conflictos laborales y la oposición política iban en aumento en escala e intensidad de forma continuada. El año 1969 comenzó con desórdenes estudiantiles en las Universidades de Barcelona y Madrid, y con la controvertida muerte de Enrique Ruano, miembro del Frente de Liberación Popular (FELIPE), que fue detenido el 17 de enero de 1969 por arrojar en la calle propaganda de su partido, y trasladado a Comisaría. Tres días más tarde, fue llevado a un edificio de la calle Príncipe de Vergara (entonces General Mola) de Madrid, para efectuar un registro de la vivienda, y allí cayó por una ventana del séptimo piso, lo cual fue considerado por el conjunto del movimiento antifranquista como un asesinato, produciéndose diversas movilizaciones en protesta por los hechos. La muerte de Ruano y las consecuentes manifestaciones, principalmente universitarias, desembocaron en el decreto del estado de excepción, numerosas encarcelaciones y otras tantas deportaciones.

A pesar de todos estos cambios, el régimen franquista, lejos de impulsar cambios políticos que atendiesen a las nuevas necesidades de los españoles, se empestilló en sus planteamientos y los apuntaló. Los «inmovilistas», como popularmente eran conocidos, estaban abanderados por el almirante Luís Carrero Blanco, quien había sido designado jefe de Gobierno por Franco en 1967 y cuyo objetivo principal fue reforzar la ideología franquista en los que serían sus últimos años de vida (los del franquismo y los del propio Carrero Blanco). En este ámbito, el nuevo jefe de Gobierno siempre se había mostrado férreo y radical, superando su fervor, incluso, al del propio Franco. Sus posturas, por lo tanto, chocaban de pleno con el ala reformista del Gobierno, que veía en la democracia la única salida del régimen. El recrudecimiento del gobierno de Carrero Blanco se tradujo, mayoritariamente y a nivel social, en el empleo desmedido de las fuerzas del orden público. La conflictividad laboral y las revueltas estudiantiles, cada vez más frecuentes en la década de los 70, eran reprimidas duramente por la policía y penalizadas por el Gobierno. Ejemplo de ello será el famoso Proceso de Burgos, un juicio sumarísimo iniciado el 3 de diciembre de 1970 contra dieciséis miembros de la organización armada nacionalista vasca ETA, acusados de los asesinatos de tres personas durante la dictadura entre los que se encontraba el reconocido torturador del régimen, Melitón Manzanas y el agente de la Guardia Civil, José Pardines Arcay. Otro hecho a tener en cuenta es el caso Matesa (1969), uno de los escándalos políticos económicos españoles más destacados de la época que salpicó a varios exministros y políticos franquistas (Mariano Navarro Rubio, Juan José Espinosa San Martín y Faustino García-Moncó Fernández), a empleados del Banco de Crédito Industrial y al Opus Dei, entre otros. El régimen perdía en un corto período de tiempo la poca credibilidad y autoridad que le quedaba.

Si José María ya había vivido situaciones de conflicto político en la década de los 60, el inicio de los 70 supondría una de las etapas más intensas y complejas de su vida, dado su compromiso social y arrojo. En los primeros años de esta década fue arrestado y encarcelado varias veces, lo que lo consagró definitivamente como una clara y reconocida figura intelectual enemiga del régimen. Esto último se debe, en gran medida, a la fortísima repercusión que sus encarcelamientos tuvieron: encierros de artistas, noticias en la prensa, etc. La vida de Moreno Galván comenzaba a interesar más allá de su círculo

de amigos y su entono familiar, pues eran muchos españoles los que compartían su causa: que España se deshiciera de la opresión dictatorial y alcanzara unas libertades básicas.

La mañana del 2 de noviembre de 1970 se celebró una asamblea estudiantil pro-amnistía en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas (Madrid), en la que José María intervino como principal conferenciante y a la que asistieron unos 1000 estudiantes. Su discurso versó sobre la represión cultural como forma de represión social, sobre la situación de los presos políticos, en concreto, la de los jóvenes vascos que un mes más tarde serían juzgados en Burgos, y sobre la situación de Picasso como caso paradigmático. Según indican algunos medios de comunicación, las palabras del crítico fueron de «vibrante alocución» y capaces de «enardecer a los estudiantes»²¹¹. José María afirmó en su discurso que mientras España careciese de libertad, él lucharía contra ese estado de cosas y que su sitio estaba entre los obreros y los estudiantes, junto al pueblo²¹². Entre los asistentes se encontraban varios policías vestidos de paisano y armados, lo que José María advirtió y denunció ante el público. En ese momento hizo acto de presencia la Policía Armada que entró violentamente²¹³ en la sala para detener al crítico, pero los estudiantes asistentes al acto hicieron un círculo alrededor de José María e impidieron el paso a la policía. Se sucedieron numerosas escenas de agresiones y abucheos entre un colectivo y otro. La policía efectuó la detención esa misma noche cuando José María ya se encontraba en su casa. Por orden del juez-policía Jaime Mariscal de Gante, José María fue encarcelado en la cárcel de Carabanchel con una fianza que ascendía a 30.000 pesetas. Fue acusado de desórdenes públicos e incitación a la violencia.

211. Noticia aparecida en la revista *Mundo Obrero*, nº 18, 1970 (Año XL), p. 2.

212. *Ibidem*, p. 3.

213. Según el periódico *ABC* no se produjeron altercados entre los estudiantes y la policía, sin embargo, según otras fuentes de distinto signo ideológico como *Mundo Obrero*, la policía arremetió con violencia contra los asistentes.

CENTRO PENITENCIARIO DE DETENCION DE HOMBRES MADRID

Censurado y autorizado N° DE REGISTRO **6998**

TITULO *Don Quijote de la Mancha*

AUTOR *Cervantes*

INTERNO PROPIETARIO *José María Moreno Galván*

NOTAS:

- 1º LOS LIBROS DE LITERATURA SERAN DEVUELTOS POR SUS DUEÑOS A SUS FAMILIARES EN EL PLAZO DE UN MES.
- 2º LOS LIBROS DE ESTUDIO O CONSULTA QUEDAN EXCLUIDOS DE LA ANTERIOR DISPOSICION.
- 3º NO PODRAN SER PRESTADOS, DONADOS O DEVUELTOS SIN LA AUTORIZACION DEL SR. MAESTRO BIBLIOTECARIO DE LA PRISION, CIRCULAR DE LA INSPECCION GENERAL DE FECHA 13 DE JUNIO DE 1963.

Madrid, 13 de Noviembre de 1970

EL CAPELLAN *[Signature]*

EL MAESTRO OFICIAL *[Signature]*

Documento 9. Documento del Centro Penitenciario de Detención de Hombres, Madrid, en el que se autoriza la lectura de *Don Quijote de la Mancha* de Cervantes, cuyo propietario es José María Moreno Galván. Fechado en Madrid, el 13 de noviembre de 1970. Extraído del AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176568 Arch. MG 36 N° Reg. 176422.

El documento anterior, una ficha de préstamo del *Quijote* perteneciente a la biblioteca del Centro Penitenciario de Hombres de Carabanchel, desvela la personalidad de José María. Esta lectura que lo acompañaría a lo largo de toda su vida, se convertiría para el crítico en una especie de símbolo de resistencia al desencanto, así como una «llamada literaria» a la lucha.

AUTO DEL JUEZ | Juzgado de Orden Público.-
SR. MARISCAL DE GANTE, = Madrid, cinco de noviembre de mil nove-
cientos setenta. =

RESULTANDO que JOSÉ MARIA MORENO GALVAN, ajeno a la Facultad de Ciencias Económicas, tomó parte en una Asamblea celebrada en el Aula A-1 de la misma el día dos de los corrientes, que versó sobre la llamada jornada pro-amnistía y situación de los presos políticos, en la que ostentó la presidencia y se dirigió a los concurrentes haciendo una exaltación de los jóvenes vascos que próximamente iban a ser juzgados y tachando a los Policías de enemigos, Asamblea en la que al ser suspendida se produjo un fuerte tumulto y en cuyo curso se arrojó numerosa propaganda de matiz comunista. =

CONSIDERANDO que los hechos relacionados revisten los caracteres de delito, de DE SORDEÑES PUBLICOS del artículo 246, 2º párrafo del vigente Código Penal, - y REUNION NO PACIFICA del artículo 166 del mismo texto legal. y de lo actuado resultan indicios racionales de criminalidad contra JOSÉ MARIA MORENO GALVAN, -

por lo que procede acordar su procesamiento según preceptúa el artículo 384 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.

CONSIDERANDO que de conformidad con lo establecido en el artº 9º de la Ley de 2 de diciembre de 1.963 y 503 de la de Enjuiciamiento Criminal, procede decretar la prisión provisional comunicada del encartado referido. =

CONSIDERANDO que, con arreglo al artículo 589 de la repetida Ley se ha de mandar que el acusado preste fianza bastante para asegurar las responsabilidades pecuniarias que, en definitiva, puedan declararse procedentes.

Arch. MG 36-4

SE DECLARA PROCESADO EN ESTE SUMARIO a JOSE MARIA MORENO GALVAN, -

con quien se entienda las diligencias en la forma y modo dispuesto en dicha Ley. notifíquese este auto con instrucción de sus derechos. recíbale declaración indagatoria y apórtese certificación de su nacimiento, o en su defecto de bautismo. los antecedentes penales e informe de conducta; expidiéndose para ello las correspondientes comunicaciones.

SE DECRETA LA PRISION PROVISIONAL Comunicada de 1 procesado referido hágasele saber instruyéndosele de sus derechos, y expídase mandamiento al Director de la Prisión correspondiente formándose sobre este particular pieza separada.

REQUIERASELE para que preste fianza por cantidad de TREINTA MIL PESETAS, - para asegurar las responsabilidades pecuniarias que en definitiva, puedan declararse procedentes. y transcurrido el término que señala el artículo 597. de la expresada Ley. sin verificarlo procédase al embargo de sus bienes, suficientes para cubrir dicha cantidad, acreditándose la insolvencia si de ellos careciera, y fórmese asimismo, con este particular, pieza separada.

Póngase este auto en conocimiento del Ministerio Fiscal. #

Así lo provee, manda y firma el Ilmo. Sr. D. Jaime Mariscal de Gante y Moreno, Magistrado-Jefe del de Orden Público. Doy fé. =

U./ Firmado: J. Mariscal de Gante. = V. Tejedor. = Rubricados". -

ES COPIA --
SECRETARIO,

SUMARIO URGENCIA no
DESORDENES PUBLICOS 70. #



COB 176591
K. 176422

Documento 10. Auto del juez de orden público, Sr. Mariscal de Gante y Moreno, en el que se decreta la prisión provisional de José María Moreno Galván por el delito de desorden público y reunión no pacífica y se le requiere una fianza de treinta mil pesetas. Fechado en Madrid el 5 de noviembre de 1970. Extraído del AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176569 Arch. MG 36 N° Reg. 176422.

Durante los primeros días de estancia en Carabanchel, su esposa Carola no pudo facilitar a José María una medicación que tomaba diariamente para sus problemas de tensión, corazón y riñón, lo cual desató la indignación de los amigos y la familia. Unas 600 personas se reunieron en asamblea en la Facultad de Bellas Artes de Madrid para decidir qué tipo de acciones debían emprender con el objetivo de conseguir que José María pudiera tomar su medicación en la cárcel y, debido a su delicado estado de salud, acelerar su puesta en libertad. Decidieron crear un comité que fuera a exponer el caso al ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez-Bella, pero las conversaciones no fueron demasiado fructíferas. Al día siguiente volvió a reunirse la asamblea para finalmente tomar la decisión de realizar un encierro que estaría conformado por 80 artistas e intelectuales²¹⁴ en el Museo del Prado la tarde del 6 de noviembre, concretamente en la sala de Goya, frente a la Familia de Carlos IV. Los congregados escribieron un comunicado firmado por todos los reclusos en el museo:

A la opinión pública española. Con el máximo respeto al lugar en el que nos encontramos y a las obras de arte que en él se encuentran, al grupo de artistas e intelectuales abajo firmantes, unidos por un sentimiento común de repulsa hacia el procedimiento adoptado contra el escritor y crítico de arte José María Moreno Galván, decidimos manifestar nuestra oposición permaneciendo ordenadamente en el interior de este museo y negándonos a salir, hasta que no se adopten medidas dirigidas a la liberación de nuestro colega²¹⁵.

214. Entre ellos se encontraban Juan Genovés, Pablo Serrano, Antonio Saura, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, José Vento, Caballero Bonald, Manuel Mompó, Josep Guinovart, Javier Pradera, Daniel Gil, Francisco Rabal, Teresa Rabal, Martín Chirino, Manolo Millares, Valeriano Bozal, G. Lledó, entre otros.

215. Comunicado de los artistas encerrados en el Museo del Prado por la encarcelación y maltrato a José María Moreno Galván. Extraído de *Información Española*, nº 49, 1970, p. 5.

Además de este comunicado, los congregados enviaron un telegrama a Pablo Picasso pidiéndole su apoyo: «Desde el Museo del Prado, cuya dirección ostentará siempre ante nosotros, y donde nos hemos encerrado voluntariamente como protesta por la detención del crítico de arte Moreno Galván, pedimos su solidaridad»²¹⁶.

216. Relación incompleta de artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado, fechada el día 6 de noviembre de 1970. Archivo Central Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ACMNCARS), AGA 892/16.

PARA EL ARCHIVO

Relación incompleta de artistas e intelectuales encerrados en
el Museo del Prado la tarde del día 6. Noviembre 1970

Genovés, Pablo Serrano, Saura, Lucio Muñoz, Arcadio Blasco, J. Vento,
Ribera, Caballero Bonald, Elías Querejeta, Mompó, Guinovart, Julio
Alvarez, Barjola, Pacheco, Sempere, Abel, Cárdenas, F. Alvarez, M.
Tito, Giralt, Úrculo, Javier Pradera, Daniel Gil, J. Hernández, Palomx
Caulonga, Gerardo Aparicio, Vázquez Diéguez, Arenillas, F. Quiñones,
A. Bonanni, Francisco Rabal, Teresa Rabal, J. Miguel Ramos, Alcaín,
E. Sanz, Montero, Menán, Caballero, Gómez Perales, Salvador Victoria,
José Ayllón, Esteban Drake, Carmen Moya, Iraola, Chirino, Millares,
Dorja, A. de Lorenzo, Valeriano Bozal, José Miguel Pardo, Calabuig,
José Díaz, Agustín de Celis, Josefina Fuentes, J. Luis Sánchez, Pilar
Villangómez, G. Lledó.....

Telegrama a Pablo A. Picasso

"Desde el Museo del Prado, cuya dirección ostentará siempre
ante nosotros, y donde nos hemos encerrado voluntariamente
como protesta por la detención del crítico de arte Moreno
Galván, pedimos su solidaridad."



Archivos Central, AGA 892/16

Documento 11. Relación incompleta de los artistas e intelectuales encerrados en el Museo del Prado de Madrid por la detención de José María Moreno Galván y sus condiciones en la cárcel. También se incluye el telegrama de solidaridad enviado a Pablo Picasso. Fechada el 6 de Noviembre de 1970. Extraída del archivo central del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (ACMNCARS), AGA 892/16.

Llegada la hora del cierre del museo, los congregados trasladaron a los conserjes su voluntad de permanecer allí como forma de protesta por la situación de su compañero Moreno Galván. Tras diversas conversaciones con el subdirector del Museo del Prado, el Sr. Salas, entraron en la estancia de Goya las fuerzas de la Policía Armada y de la Brigada Político-Social y expulsaron a los congregados pacíficamente. Posteriormente, la policía retiró el carnet de identidad a todos los asistentes. A pesar de que el encierro fue disuelto en solo 3 horas resultó todo un éxito, pues casi de inmediato Carola pudo entregar las medicinas personalmente a su marido. La figura de Florentino Pérez Embid, director general de Bellas Artes, fue determinante en este sentido, ya que 25 integrantes del encierro se habían entrevistado con él la misma mañana del 6 de noviembre y le habían expuesto, además de la situación precaria del crítico, su disposición a responder ante la represión con múltiples iniciativas: boicot a las galerías de arte, protestas, mítines, etcétera²¹⁷. Pérez Embid comunicó, a través de una nota escrita, que en el Ministerio de la Gobernación habían dado seguridades de que el detenido recibiría los cuidados médicos necesarios y que se acelerarían los trámites para concederle la libertad provisional²¹⁸. La figura de José María Moreno Galván congregó y puso de acuerdo a numerosos intelectuales e integrantes del mundo artístico español: pintores, escultores, actores, médicos y arquitectos, entre otros. Su cohesión y lucha logró sus objetivos²¹⁹.

217. Dicha amenaza de actuación por parte de los artista aparece reflejada en una noticia sobre los encierros en el Museo del Prado en el nº 49 de la revista *Información Española*, 1970, p. 5.

218. Las declaraciones de Don Florentino Pérez Embid son recogidas por la revista *Triunfo*, nº 441, 1970, p. 39, que a su vez fue tomada del *Nuevo Diario* en su edición del sábado, 7 de noviembre de 1970.

219. Además de las fuentes anteriormente citadas, el relato de los encierros en el Museo del Prado se ha construido en base a las siguientes fuentes:

- ABC (Sevilla), día 4 de noviembre de 1970, p. 49.

- ABC (Madrid), día 7 de noviembre de 1970, pp. 67-68.

- ABC (Madrid), día 26 de noviembre de 1971, p. 63.

- *España Republicana*, nº 713, noviembre 1970 (Año XXXII), p. 2.

- *España Republicana*, nº 714, diciembre 1970 (Año XXXII), p. 10.

- Entrevista a Juan Genovés titulada «1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés» del programa Ayer de RTVE. Emitido el día 18 de mayo de 2014. [Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/audios/ayer/ayer-encierros-contra-franquismo-museo-del-prado-juan-genoves-ii-25-05-14/2584138/>]. Fecha de consulta: 1/04/2019.

En una entrevista que el diario venezolano *El Universal* hizo a José María, el crítico hablaba de este emotivo evento:

Personalmente yo no puedo hablar de animosidades en contra mía. Mi mayor éxito profesional tiene que ver con los pintores. Una de las veces en que estaba yo en la cárcel, se negaron a darme la medicina que necesito, porque yo soy hipertenso. Entonces setenta pintores se encerraron en la sala de Goya del Museo del Prado y no salieron de allí hasta que no me dieron el medicamento. (...). Fue el éxito mas grande que como profesional he tenido yo en mi vida²²⁰.

Otro encontronazo importante con la justicia se produjo el 25 de octubre de 1971 a las 20:00h en la Facultad de Ciencias de la Complutense de Madrid, donde la sociedad universitaria madrileña tenía previsto celebrar el 90 aniversario de Pablo Picasso. Tal y como indica el profesor y experto en Picasso, Eugenio Carmona, el pintor malagueño fue un gran referente y un mito necesario «Para los renovadores españoles, Picasso no solo era el portador de una soluciones plásticas a considerar o a imitar, era el emblema de una transformada tradición cultural que podía ser referente internacional (...)»²²¹ El profesor Carlos Antonio de Arean González y José María Moreno Galván iban a pronunciar una conferencia dedicada al pintor malagueño. Más de un millar de estudiantes asistió al acto conmemorativo que, a pesar de haber sido autorizado por el decano de Ciencias, no fue autorizado por ningún organismo gubernamental, por lo que numerosos policías rodearon el edificio y vigilaron atentamente la llegada de los asistentes que, ante dicho panorama, presentían la cancelación del acto. Así fue. La policía impidió la entrada a los congregados que consiguieron acceder al interior del edificio por puertas alternativas, reuniéndose finalmente en el bar de la facultad. De repente, José María Moreno Galván se subió en una silla

220. FELTRA, A.: «Después del Encuentro... José María Moreno Gaiván: "No soy un fiscalizador del arte sino un intérprete"», (...), p.29.

221. CARMONA MATO, Eugenio: «Punto de partida» (Texto de catálogo de la exposición *Picasso y la Modernidad española. 1910-1963. Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 junio-7 septiembre, 2015).

del bar, y a pesar de que la policía había dado por cancelado el evento, dedicó unas palabras al pintor en las que destacó su nacionalidad española y su filiación comunista, alentando además a la comunidad universitaria allí presente a manifestarse en la calle. El pequeño discurso que había iniciado el crítico enfureció muchísimo a la policía que cargó rápidamente contra los allí reunidos disolviendo de manera violenta el acto. El escritor Gonzalo Moure Trenor, testigo y triste protagonista del Homenaje a Picasso, describe de esta manera el momento en que la policía cargó contra los asistentes:

(...) nos reunimos en el bar de la facultad, y allí de pronto José María Moreno Galván, que para mí era como un pequeño mito, se subió a una silla y nos dijo: «Me dice la policía que no se va a poder celebrar este acto y que os tengo que decir que os vayáis a casa. Pero no os voy a decir que os vayáis a casa. Os voy a decir que estamos aquí para hacer un homenaje a un comunista, a Pablo Picasso, que durante toda su vida...». Y no llegó a decir mucho más. Inmediatamente se desató un silbato enorme, gritos, carreras... Éramos cientos, tal vez más de un millar de estudiantes los que estábamos allí metidos, intentando ponernos a salvo. Yo fui uno de los más desafortunados buscando la salida porque lo que encontré fue la entrada a los baños, y me metí allí con otros muchos compañeros, y la policía formó un pasillo delante de nosotros para que fuéramos saliendo por ese pasillo en el que nos esperaba, por supuesto, la porra de la represión. Yo intenté protegerme con el codo y un porrazo me rompió el codo. Me llevaron los compañeros hasta el hospital, me escayolaron, me hicieron la radiografía y cuando supieron los propios médicos que había sido en un acto represivo de la policía en el Homenaje a Picasso, me dijeron: «Ve a una comisaría de policía y denuncia la agresión que has sufrido», y yo como un pardillo fui e hice esa denuncia, e inmediatamente, al día siguiente tenía una orden de Busca y Captura, y entré en el mismo sumario que Moreno Galván. (...) ²²².

Efectivamente, José María fue detenido inmediatamente y llevado al Juzgado de Orden Público, donde fue asistido por Cristina Almeida, compañera de partido, amiga y abogada. Nuevamente, el juez-policía Jaime Mariscal de Gante, al que José María no profesaba demasiado afecto, gestionó su encarcelación preventiva en Carabanchel. El joven Moure Trenor se ocultó durante meses para no ser arrestado por la policía, aunque finalmente fue capturado cuando intentaba regresar a la facultad. Ambos estuvieron en la cárcel, aunque no coincidieron. A los dos se les abrió un proceso legal: a José María se le acusó de reunión ilegal e incitación a desórdenes públicos, se le impuso una multa de 250.000 pesetas y fue condenado a 2 años de prisión menor; Gonzalo Moure fue juzgado junto a Moreno Galván, sin embargo, el juez del Tribunal de Orden Público no encontró a Moure ni promotor del acto subversivo ni autor de los daños contra el policía que lo detuvo, por lo que fue condenado a 2 meses de cárcel que ni siquiera tuvo que cumplir, pues ya los había cumplido sobradamente antes de la celebración del juicio. Gonzalo Moure fue absuelto y la condena contra José María se mantendría²²³.

Resulta interesante comparar la visión que arrojaron los distintos medios de comunicación sobre los sucesos del 25 de octubre. El diario ABC haría especial hincapié en el desafío ideológico que supusieron las palabras de Moreno Galván al recalcar la identidad comunista de Picasso, y cómo éstas dieron lugar a que los asistentes enarbolaran otros símbolos comunistas:

(...). El acto fue suspendido y al divulgarse la noticia de la suspensión entre las personas —unas 1.500— que estaban congregadas en el bar de la Facultad, el señor Moreno Galván, que se encontraba entre ellas, se subió a una mesa y, desde ella, habló sobre el pintor malagueño, resaltando su personalidad ideológica con frecuentes alusiones al partido comunista. Mientras, personas desconocidas exhibiendo una pancarta con la hoz y el martillo distribuyeron impresos subversivos²²⁴.

223. ABC (Madrid), día 9 de Marzo de 1974, p.36.

224. ABC (Madrid), día 9 de febrero de 1973, p. 39.

En una noticia relacionada con la sentencia que el T.O.P (Tribunal de Orden Público) impondría a José María un año más tarde, publicaría el mismo medio «Exhortados por el mismo Moreno Galván, esos oyentes salieron a la calle, por la avenida Complutense, en manifestación que entorpeció el tráfico rodado, y durante la cual fueron dañados algunos vehículos. Durante esta manifestación fue detenido Moreno Galván y con él el otro procesado Gonzalo Moure Trenor, que estaba a su lado»²²⁵. Los medios de izquierdas, por su parte, remarcaron en su información la dura carga policial y la desmedida sanción impuesta al crítico. *Mundo Obrero* explicaba:

(...) Ante las puertas de la Facultad de Biología se agolpan más de un millar de estudiantes. Para esa hora está anunciada una sesión académica conmemorativa del 90 aniversario de Picasso. El decano de Ciencias la ha autorizado. En ella, el notable crítico de arte José María Moreno Galván debe dar una conferencia sobre la vida y la obra de Picasso. Pero la Policía anuncia que la conferencia ha sido suspendida por orden gubernamental y detiene al conferenciante. En inmediata e indignada protesta, los estudiantes prorrumpen en gritos de ¡PICASSO! ¡LIBERTAD! Los grises cargan contra los estudiantes y detienen a cinco de ellos.

En las calles, millares de estudiantes prosiguen las manifestaciones con ese grito-bandera: ¡PICASSO! ¡LIBERTAD!

Moreno Galván ha sido condenado a una multa de 250.000 pts, la más fuerte que puede ser impuesta por el Director General de seguridad de acuerdo con la reciente Ley de Orden Público. De no pagarla, el crítico de arte habrá de sufrir tres meses de prisión. El día 27 ingresaba en la de Carabanchel. La acción por su libertad y la de los estudiantes detenidos se prosigue y habrá que intensificarla. Asambleas en Biológicas, decisión en la del 26 de comenzar la huelga²²⁶.

225. ABC (Madrid), día 9 de marzo de 1974, p. 36.

226. *Mundo Obrero*, nº 21, noviembre de 1971 (Año XLI), p.3.

Otros diarios como *Información Española* remarcaron en sus páginas el carácter honorable de José María «(...)». La policía prohibió el acto. Y ahora se pretende encarcelar al reputado intelectual, hombre de conducta cívica intachable a lo largo de su vida. El mundo entero rinde homenaje a Picasso: en España se destruyen sus obras²²⁷ y se encarcela a sus críticos. (...)»²²⁸.

Tras el frustrado homenaje y la encarcelación de José María, tal y como había ocurrido anteriormente, el mundo intelectual se movilizó. Numerosos pintores, abogados, escritores, médicos, profesores, catedráticos, etcétera, redactaron un escrito a la atención del ministro de Información y Turismo, los medios de difusión y la opinión pública en el que se exponía su enorme disgusto ante la penosa situación acontecida en la facultad de ciencias y en el que se solicitaba la remisión de la multa interpuesta a Moreno Galván, así como su puesta en libertad. Se llegó a celebrar, incluso, un homenaje dedicado a José María Moreno Galván en el que participaron numerosos intelectuales.

227. Se refiere a los actos vandálicos que sucedieron el día 5 de noviembre de 1971 en la galería Theo (Madrid). Un grupo de asaltantes autodenominados «Comando de lucha antimarxista» irrumpió en la galería durante la inauguración de la exposición destruyendo veinticuatro de los veintiséis grabados pertenecientes a la *Suite Vollard*. La noticia puede consultarse en: LUCA DE TENA, Torcuato: «Atentado en Madrid contra la obra de Picasso», *Triunfo*, nº 476, 1971, p. 8.

228. *Información Española*, nº 86, diciembre de 1972, p. 8.

¡en defensa de Moreno Galván!

- documento de los intelectuales de Madrid -

« Después de los sucesos acaecidos en el frustrado homenaje a Pablo Picasso en la Universidad de Madrid, y ante los efectos represivos que de ello se han derivado, los abajo firmantes acuerdan denunciar ante la opinión pública lo siguiente:

1. — Que, mientras en el mundo se conmemora el 90 aniversario de Picasso y la prensa nacional exalta la personalidad del insigne pintor español, no deja de producir estupor el contradictorio hecho de que se imposibilitara la celebración del único homenaje de verdadero alcance universitario que iba a realizarse en Madrid.

2. — Considerando que el acto estaba expresamente autorizado por el Sr. decano de la Facultad de Ciencias, resulta tan arbitrario como intolerable la suspensión del mismo por parte de la policía.

3. — Entendiendo que la presencia de fuerzas policiales en el interior de la Universidad impide el normal funcionamiento de la misma, rechazamos este último atentado al libre desarrollo de las actividades docentes y culturales. Al mismo tiempo, consideramos inadmisibles la violencia con que se procedió para impedir la celebración del mencionado homenaje.

4. — Amparándonos en la Declaración de los Derechos Humanos, juzgamos que

está en flagrante contradicción con dichos principios la circunstancia de las detenciones efectuadas en el acto de referencia, en especial la del escritor y crítico de arte don José María Moreno Galván, actualmente en la Prisión Provincial de Carabanchel y sancionado por una multa gubernativa de 250.000 pts.

5. — La inquietud y el asombro que nos produce, desde un doble punto de vista ciudadano y profesional, hechos como el que nos ocupa, nos insta a la vez que a denunciar tan lamentable atropello a la libertad de expresión y a la cultura, a exigir con la mayor firmeza la remisión de la citada multa y la puesta en libertad de don José María Moreno Galván y demás detenidos.

6. — Los abajo firmantes solicitan, a través de los medios de difusión que juzguen oportuno, la adhesión de todos los profesionales e intelectuales del país a este documento ».

Madrid, noviembre, 1971.

El documento va avalado por más de 400 firmas de intelectuales en Madrid, Córdoba y Galicia. Entre ellas se cuentan las de:
PINTORES: Saura, Lucio Muñoz, Chillida, Ibarrola, Oteyza, Millares, Pablo Serrano,

Genovés, José Duarte, Laxeiro Pousa...

ABOGADOS: Gregorio Peces Barba, J. Manuel López, Leopoldo Torres Boursault, Conde de la Oliva de Gaitán, Pablo Castellanos, Antonio Rato...

MEDICOS: Castilla del Pino, Souto Candeira, Pérez Olsa, José M. Hernández...

ESCRITORES: Camilo José Cela, Antonio Menchaca, Andrés Sorel, A. López Salinas, Elena Soriano, Gabriel Celaya, José M. Caballero Bonald, Carlos Alvarez, Celso Emilio Ferreiro, Alfonso Grosso, Dionísio Ridruejo, Angel González, José Aumente, José Ruybal...

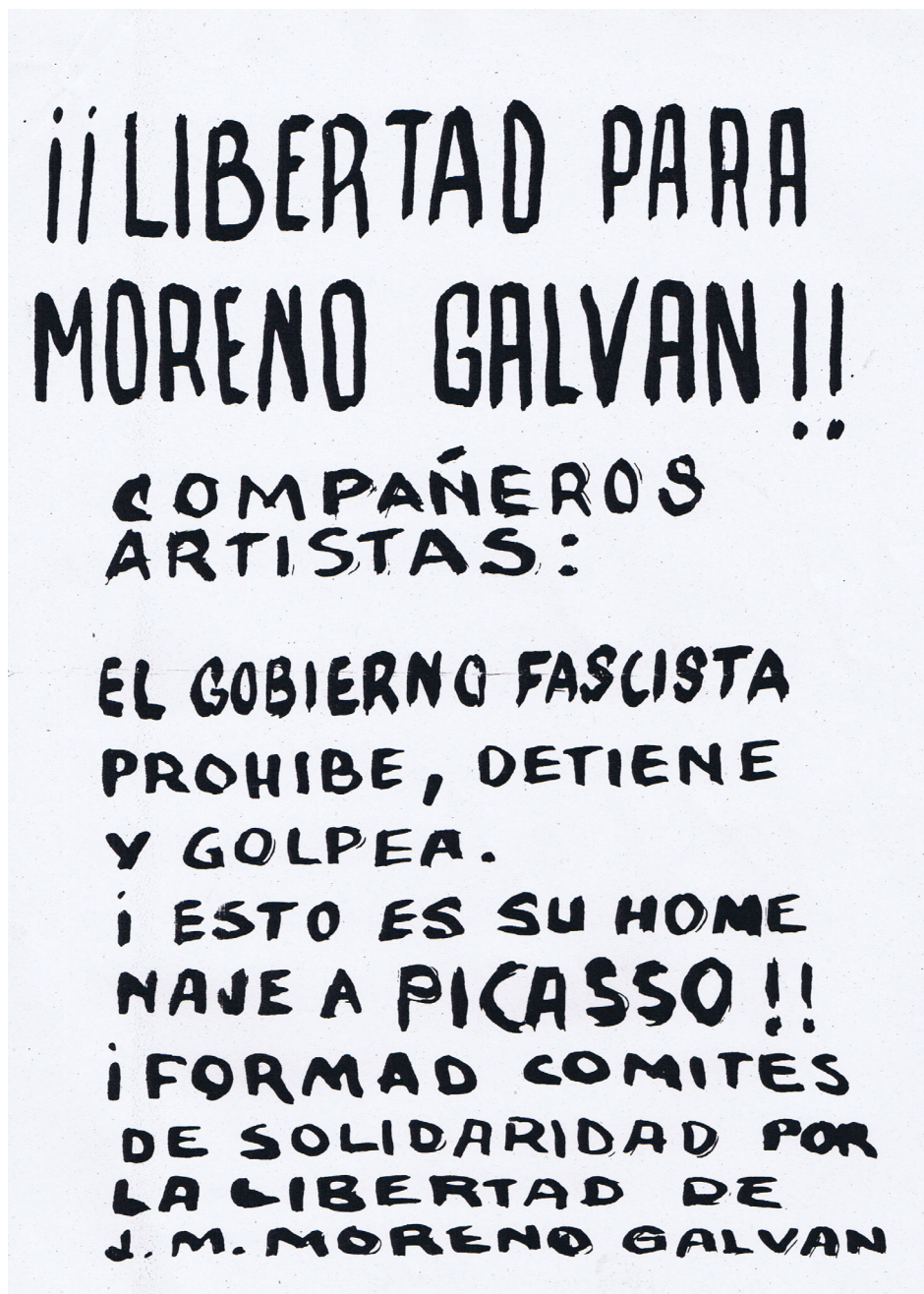
CATEDRATICOS Y PROFESORES: Mariano Aguilar Navarro, Enrique Tierno Galván, J. Trias, Roberto Mesa, Natalia Calamay, Jesús Alonso Montero, Simón Rafols...

PROFESIONALES DE CINE Y CANCION: Juan Antonio Bardem, Antonio Eceiza, María Cuadra, Xerardo Moscoso, Pedro Amalio López, José Luis Egea...

PERIODISTAS: Carlos Giner, S.J., Félix Santos, Gabriel y Galán, A. Iborra, M. Pizar...

INGENIEROS Y ECONOMISTAS: Javier Pradera, Ignacio Romero de Solís, Juan Mazzarasa, Juan Antonio Huertas, Augusto Gómez, Jesús Gago...

PAG. 9



Documento 13. Cartel en el que se anuncia un homenaje dedicado a José María Moreno Galván. Fechado en 1971. Extraído del AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176576 Arch. MG PL15_043 Nº Reg. 176422.

José María redactó varias cartas dirigidas a diversas personalidades del mundo jurídico, explicando y aclarando cual había sido su participación en el Homenaje a Picasso. Con ellas pretendía, en primer lugar, dar a conocer su versión de los hechos, y en segundo lugar, hacer saber al juez que su estado de salud era profundamente delicado. Destaca en ellas su estilo valiente y sincero que nunca reniega de sus principios éticos ni se desdice de sus palabras, alejado del servilismo o la pedigüeñería a la que podría prestarse la situación, pues la sanción era sumamente elevada. En una de las más interesantes explica las circunstancias que generaron la manifestación posterior al Homenaje a Picasso, ya que los medios de comunicación oficiales publicaron una versión distinta a la que Moreno Galván expone²²⁹. Estas cartas alcanzaron su objetivo. El juez entendió que la enfermedad de José María era lo suficientemente grave como para no tener que cumplir 2 años de prisión, de manera que el crítico pasó 8 meses en la cárcel y el resto de su condena en libertad condicional: debía asistir dos veces por semana a Carabanchel y le fue retirado el pasaporte. Nos situamos en 1974, momento en el que José María padece importantes problemas de salud²³⁰.

229. Nos referimos a las noticias emitidas por el periódico ABC:

- ABC (Madrid), día 9 de febrero de 1973, p. 39.

- ABC (Madrid), día 9 de marzo de 1974, p. 36.

230. Además de las fuentes anteriormente citadas, el relato del Homenaje a Picasso en 1971 se ha construido en base a las siguientes fuentes:

- *Información Española*, nº 65, noviembre de 1971 p. 8.

- *Información Española*, nº 90, febrero de 1973, p. 10.

- *Información Española*, nº 95, abril de 1973, p. 28.

- *Mundo Obrero*, nº 22, noviembre de 1971 (Año XLI), p. 6.

- *Mundo Obrero*, nº 23, diciembre de 1971 (Año XLI), p. 8.

- Entrevista personal con Carola Moreno Torres.

Excmo. Sr.:

José M^º Moreno Galvan, mayor de edad, casado, escritor crítico de arte, vecino de Madrid, domiciliado en la calle Fuenterrabía 4, a V.E. respetuosamente tiene el honor de exponer.

Que obra en mi poder la notificación de la multa de 250.000 pts. que me ha sido impuesta por mi participación en el homenaje universitario a Pablo Picasso, el pasado 25 de octubre de 1971, la cual notificación incluye pliego de cargos. Me importa hacer constar que el presente escrito está íntegramente redactado por mí, que carezco de la más elemental cultura jurídica, y que, incluso como estoy en la actualidad en la Prisión Provincial de Madrid -Carabanchel-, no me es posible recabar una asistencia adecuada. Pido perdón, pues, por la forma probablemente inadecuada del presente escrito.

Que el presente escrito no pretende solicitar una atenuación de la multa que se me ha impuesto, sino más bien una precisión sobre los cargos que se me imputan.

Así, por ejemplo cuando me magnifica mi presunta exaltación de la ideología política del escritor, cuando, en realidad, yo, en la ocasión aludida, lo que exalté fue la condición netamente española del gran artista, aun cuando, para ello, me sirvieron de ejemplo las palabras con que el mismo justificó su pertenencia al Partido Comunista. Mis palabras, en tal sentido, fueron aproximadamente las siguientes: "Picasso es tan español, que su españolidad le ha llevado hasta las circunstancias más decisivas de su vida. Por ejemplo, cuando se adhirió al Partido Comunista. Cuando los periodistas le pidieron que justificase mínimamente su decisión, él dijo: todo hombre debe tener una Patria. Yo tengo una Patria: España. Pero, mientras yo no pueda hacer uso de mi Patria, mi Patria son mis compañeros, los hombres que trabajan y luchan por un mundo más justo.

Que todo el alegato de su alocución en la Facultad de Ciencias, estuvo destinado a exaltar la condición española de ese hombre -españolidad que, ciertamente, yo veía en su irrefrenable sentido de la libertad-, aun cuando, es cierto, en varios pasajes de mi intervención me lamentaba de que quienes tenían representatividad suficiente, a nivel nacional, no solo no le habían hecho ningún homenaje sino que, incluso, habían prohibido el que había surgido de manera espontánea, como aquel mismo.

Que si acepté tomar improvisadamente la palabra en aquel homenaje, aun sabiéndolo prohibido, es porque me dolía como español la irresponsabilidad española en esta hora jubilar en la que todo el mundo exalta los noventa años del gran maestro. Y que, aun a trueque de tener que pagar, como ahora pago, mi premeditada desobediencia, aceptaba ese cargo porque en el haber de mi Patria figurase también un homenaje al pintor más grande del siglo XX.

Que, como antes indicaba, el presente escrito no pretende suplir una rectificación respecto a la multa acordada, sino solamente, respecto a las peculiaridades de mi presunta culpabilidad.

Arch. MG 8

Dios guarde a V.E. muchos años.

Madrid -Prisión de Carabanchel- a 29 de Octubre de 1.971

Firmado: José M^a Moreno Galvan.-

Excmo. Sr. Director General de Seguridad - MADRID.-

CDB 136525
R 136472

Documento 14. Declaración de José María Moreno Galván, dirigida al Sr. Director General de Seguridad de Madrid, en la que precisa su participación en el Homenaje a Picasso y solicita información sobre los cargos que se le imputan. Fechada el 29 de Octubre de 1971. Extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176525 Arch. MG 8 No Reg. 176422.

José Maria Moreno Galván
C/ Fuanterrabia, nº 4-
MADRID - 7 - Tfº 2.51.80.59

EXMO. SEÑOR D. ADOLFO DE MIGUEL GARCILOPEZ
PRESIDENTE DE LA SALA SEGUNDA DEL TRIBUNAL SUPREMO
MADRID -

Madrid, 21 de Febrero 1.974

Exmo. Señor :

Hace unos cuantos días tuve ocasión de asistir, en calidad de pasivo espectador, a la vista del recurso, suscitado por mi, contra la sentencia en la que el T.O.P. me condenaba a dos años de cárcel. Era en la Sala Segunda del Tribunal Supremo, y el Tribunal estaba presidido por V.E. En aquella ocasión tuve que limitarme, como digo, a escuchar las alegaciones de mi abogado, Dª Cristina Almeida y del Señor Fiscal, sin que me fuese dado aclarar ninguna de las posiciones mantenidas, siguiendo en esto el consejo de mi letrado, la Señora Almeida y de todos los que, cerca de mí, tienen una cultura jurídica de la que yo no dispongo.

En este momento, al escribirle esta carta, lo hago por mi cuenta y riesgo e incluso sin el beneplacito de mis asesores mas o menos ocasionales, todos los cuales piensan que este no es ya el momento de discutir uno cualquiera de los criterios que se han barajado en el Tribunal, sino más bien el de alegar las razones humanitarias de la enfermedad que padezco y de paliar, si posible fuera, la condena que pudiera corresponderme. De todas maneras, Excelentísimo Señor, acaso por esa incultura jurídica que le confieso, yo no puedo considerar como un hecho incontrovertible las palabras que pronunció el Señor Fiscal abundando en su posición, porque ellas se fundaban en las palabras que, previamente, había esgrimido, en su declaración en el Juicio, el Inspector de Policía, testigo de cargo, -- Señor Gonzalez Pacheco creo que se apellidaba -- palabras, las del Señor Fiscal, que, aunque no puedo repetir textualmente, decían así en sustancia : Que todas las alegaciones de mi letrado, la Señora Almeida, caían de su base, al contestar que yo, el acusado, había aconsejado al auditorio, la tarde de autos, que nos dirigiésemos todos "en manifestación" por la avenida Complutense, dejando entrever en sus palabras que el talante con que habría que realizar tal manifestación no debería ser precisamente, pacífico.

Sigue.

Hoja 2ª

Como de todo eso, Excelentísimo Señor, se desprenderá un delito de incitación a la violencia, con su penalización - correspondiente, si se considerasen probadas tales palabras del Señor Gonzalez Pacheco, creo que debo aclarar ante V.E. la verdadera consistencia y significación de las palabras - que yo pronuncie efectivamente la tarde de autos, las cuales puedo corroborar con no menos de mil quinientos testigos - asistentes, palabras que después fueron tergiversadas por - el citado Señor Gonzalez Pacheco, en su declaración ante el Tribunal de Orden Público. Aún a trueque de que este alegato, informal aunque escrito, pueda resultar muy pesado, no tengo más remedio que relatarlo con todos sus pormenores.

Cuando, yo, hablando efectivamente sobre una mesa, vi a través de los ventanales, como llegaban las fuerzas de la Policía Armada, dije estas palabras : " Ya está ahí la Policía. Ahora, amigos, dispersemonos todos pacíficamente por la avenida Complutense, que propongo llamar desde ahora, avenida de Pablo Picasso ".

En ese momento, Excelentísimo Señor, uno de los jóvenes asistentes al acto, desde el público, se dirigió a mi, con estas o parecidas palabras : " ¡Pacíficamente dice Vd., Moreno? - Mire como viene esa gente. Nos van a machacar. ¿Como podemos contestarle a su guerra con nuestra paz?". A lo que yo respondí : " ¡Pacíficamente!. Debemos dispersarnos pacíficamente. Si nos dan palos, tendremos que aguantar. Pero pacíficamente. Porque nosotros no tenemos más armas que las de la - inteligencia y no sería digno de nosotros el traicionarlas. Aparte de que esas, en guerra con las otras armas, perdería irremisiblemente".

Luego, en la ocasión del juicio ante el T.O.P., el inspector de Policía, Señor Gonzalez Pacheco aunque había jurado decir verdad, declaro descaradamente que yo le había pedido a los asistentes una manifestación no pacífica a nuestra retirada.

Por lo demás, Señor, yo no fui el organizador de nada. Yo - fui a lo que iba ser un acto en homenaje a Picasso, llevado por mi admiración hacia ese genio español y me limité a tomar la palabra cuando se me pidió.

Mi argumento, Excelentísimo Señor, es el que sigue. Si el - Señor Gonzalez Pacheco estaba espionando mis palabras, no hay duda de que tuvo que oír también mi discutida respuesta al joven asistente que me interrumpió. Hay, por lo menos, mil - quinientos testigos de ellas. Y yo pregunto, Señor Excelentísimo ¿Por qué no puedo yo utilizar la verdad, aunque sea sin el expreso permiso de mi abogado? ¿Por qué no puedo yo solicitar de VV.EE. más favor que el de que se tenga caritativamente en cuenta mi evidente enfermedad cardíaca?

Ciertamente, Señor, mi cardiopatía es peligrosa con la perspectiva de dos años de cárcel. Pero, la verdad, ¿para quién es peligrosa, para mí o para el inspector de Policía Señor Gonzalez Pacheco?

Sigue.

Hoja 3

Disculpe, Señor, esta larga perorata. Le ruego, sin embargo, que tenga en cuenta mis afirmaciones, las cuales estoy dispuesto a demostrar siempre. Y le ruego, finalmente, que actúe en conciencia y en justicia.

Respetuosamente lo saluda,

José María Moreno Galván
50 años. Casado. Dos hijos.
Crítico de Arte
s/c. : Fuenterrabia, nº 4-8º dcha.

Documento 15. Carta de José María Moreno Galván a Don Adolfo de Miguel Garcilópez, presidente de la Sala II del Tribunal Supremo de Madrid, en la que José María da su versión de los hechos al respecto a lo ocurrido durante el acto de homenaje a Picasso, tras no haber podido expresarse a título personal durante la vista del recurso que él había suscrito contra la sentencia en la que el Tribunal de Orden Público lo condenaba a dos años de cárcel. Fechada el 21 de Febrero de 1974. Extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176532 Arch. MG 15 Nº Reg. 176422.

11 La Operación Verdad

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

En medio de un panorama conflictivo y convulso, José María se enrolla en uno de los proyectos más importantes de su vida y de la historia político-cultural chilena, la Operación Verdad.

En otoño de 1970, Salvador Allende gana las elecciones presidenciales de Chile democráticamente. La opción socialista, representada por la Unidad Popular —coalición de izquierdas, formada por socialistas, comunistas y radicales, además de otros partidos menores— se imponía con un 36,6% de los votos a la derecha y a la democracia cristiana. Julio Pinto Vallejos explica cómo fue la llegada de Unidad Popular al poder:

(...) Salvador Allende y sus asesores más inmediatos se atrevieron a partir de ese momento a hablar abiertamente de una «vía chilena» al socialismo, una manera alternativa de concebir tanto el acceso de las fuerzas revolucionarias al poder como el carácter de la sociedad que se iba a desarrollar. Al «no existir experiencias anteriores que podamos usar como modelo», señalaba a este respecto Allende en su primer mensaje presidencial ante el Congreso, «tenemos que desarrollar la teoría y la práctica de nuevas formas de organización social, política y económica». De hecho, los tres años que alcanzó a gobernar el conglomerado allendista pueden caracterizarse como una desesperada lucha por demostrar la justeza de esta pretensión de originalidad histórica, acorralado a uno y otro lado por la hostilidad derechista y la incredulidad de los sectores más rupturistas, incluso aquellos que formaban parte de la Unidad Popular²³¹.

231. PINTO VALLEJOS, Julio: «Hacer la revolución en Chile». En: PINTO VALLEJOS, Julio (ed.): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago: LOM Ediciones, 2005, 29.

Por primera vez un socialista alcanzaba el poder en las urnas, circunstancia que suscitó tantas ilusiones como recelos. Tal y como indica el investigador José Romero Portillo «En plena Guerra Fría, un gobierno de este signo tensaba aún más el escaso hilo de relaciones entre los bloques capitalista y comunista»²³². Las corrientes políticas más conservadoras que estaban estrechamente vinculadas a las clases propietarias dejaron de sentirse reconocidas en ese estado heterogéneo que la Unidad Popular proponía y en sus políticas basadas en la transformación medular de la sociedad chilena, así como en la transformación radical del sistema clásico de producción y distribución burguesa²³³. Irritadas ante dicha circunstancia, emprendieron una serie de acciones dirigidas a desestabilizar el Gobierno de Allende publicando en periódicos afines a su ideología, cuya principal tribuna fue el diario *El Mercurio*, noticias que denostaban la «vía socialista chilena» y la imagen de su presidente. Las páginas de estos medios atacaban diariamente a Allende, descalificando la acción de su gobierno y alentando a los grupos opositores, que no cesaron de sabotear mediante huelgas injustificadas y protestas de sectores pudientes y gremios profesionales.

En medio de este clima hostil, la gobernación del país y el desarrollo del programa socialista previsto por el doctor Allende se hacían cuesta arriba. El propio presidente llegó a admitir en una entrevista con Régis Debray que aunque Unidad Popular ostentaba el gobierno, no poseía el poder real²³⁴. Cansado de esta situación, tras seis meses en la presidencia, Allende decide organizar la llamada *Operación Verdad*, que consistiría en la organización de un viaje de periodistas e intelectuales europeos a Chile, una red internacional informativa que apoyara la causa socialista y constatará la verdad sobre la revolución política en el país. Fueron 35 los profesionales españoles invitados a dicho evento, entre los que se encontraban personalidades del periodismo como Torcuato Luca de Tena, entonces director del diario *ABC*; Jaime Company, director del diario *Arriba* o Manuel Pombo Angulo, director de redacción de *La Vanguardia*. La revista

232. ROMERO PORTILLO, José: «Un museo "andaluz" en el corazón de Chile», *Andalucía en la Historia*, nº 42, octubre 2013, p. 66.

233. MOULIÁN, Tomás: «La vía chilena al socialismo: itinerarios de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular». En: PINTO VALLEJOS, Julio (ed.): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago: LOM Ediciones, 2005, p.36.

234. DEBRAY, Régis: «Salvador Allende: Diálogos sobre la Revolución», diciembre 1970 - enero 1971. Extraída de CEME (Centro de Estudios Miguel Enríquez- Archivo Chile). [Disponible en línea: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/debray/debray0001.pdf]. Fecha de consulta: 02/04/2019.

Triunfo, por su parte, fue representada por 3 de sus redactores: César Alonso de los Ríos, Víctor Márquez Reviriego y José María Moreno Galván²³⁵. Otros nombres relevantes del ámbito internacional que acudieron al evento fueron el escritor italiano Carlo Levi, los políticos Gilles Martinet y Giorgio La Pira, el cineasta Renzo Rossellini y los músicos Luigi Nono y Mikis Theodorakis, entre otros. También fueron citados a la citada *Operación* personalidades del mundo de las artes plásticas como el historiador y crítico brasileño Mario Pedrosa, quien no pudo asistir a la cita, y el entonces director de la Escuela de Bellas Artes de Chile, José Balmes. El 14 de abril de 1971 los profesionales españoles despegaron a bordo del vuelo inaugural Madrid-Santiago de la compañía LAN.

En apenas 15 días, José María pudo descubrir Chile, sintiéndose súbitamente atraído por la fisonomía de este país, por el civismo de sus habitantes y por la calidez de las conversaciones. Así lo demuestra el artículo que en 1971, tras su regreso, dedicó al país latinoamericano en la revista *Triunfo*, «Chile: al tiro»²³⁶:

(...). El recién llegado de Europa —yo en este caso— tiene que adaptar inmediatamente su habituación climática. En Chile, todo lo referente al tiempo físico ocurre exactamente al revés. Menos mal que ahora, en Chile, es la entrada del otoño, lo cual no difiere excesivamente de la entrada de la primavera que dejamos en España: no hace frío. Yo he tenido suerte. Yo tengo como, introductores a Chile, a tres viejos amigos, pintores, largamente conocidos en España por tareas comunes: José Balmes, catalán de nacimiento y chileno de asentamiento, actual director de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional; su mujer, Gracia Barrios, una hija de Eduardo Barrios, el gran novelista, y Alberto Pérez, profesor también en Bellas Artes. Paseamos. Es lo primero que hay que hacer en Santiago de Chile: pasear y hablar con la gente. (...).

235. Los nombres de los españoles invitados a la Operación Verdad se encuentra en: Carta de D. Mariano Fontecilla, encargado de Negocios a.i. al Ministro de Relaciones Exteriores de Chile para comunicarle los nombres de los periodistas que viajan desde España a Santiago de Chile para la *Operación Verdad* el día 14 de abril de 1971 en el vuelo inaugural de la compañía LAN. Fechada en Madrid el 7 de abril de 1971. Extraída de Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile (AHMRECH). Signatura: Caja ESP55. OFICIO 302-114. PROTOCOLO.

236. MORENO GALVÁN, José María: «Chile: al tiro», *Triunfo*, nº 468, 1971, pp. 17-19.

En Chile —y esta es una sensación que no han desmentido los quince días de nuestra estancia— siempre está uno a merced de la sonrisa del potencial interlocutor. Es un país de diálogo, aún cuando el café no existe como institución... o, al menos, yo no lo he visto. La gente habla con un peculiarísimo tono esdrújulo, como ligando una serie de palabras y acentuando graciosamente a la sílaba intermedia del fonema totalizado... El resultado de la esdrújulidad, de todas formas, al prestarle todo su acento a una sílaba intermedia, le quita la cavernaria solemnidad de los agudos y la engolada majestad de los llanos... Todo Chile es esdrújulo. (...).

Quizá lo que más impresionó al crítico fue la libertad de un país que acababa de declararse como una nación libre. Su gran amigo y compañero en este viaje, el periodista Víctor Márquez Reviriego, relata sobre dicho descubrimiento «Allí fue la primera vez en mi vida que yo oí cantar en absoluta libertad y con puño en alto la Internacional, y recuerdo la cara de alegría de José María que estaba a mi derecha, (...)».²³⁷ Cuando llegaron a Santiago, los visitantes europeos se percataron de la ebullición político-social del país. Los carteles de propaganda política y las pintadas inundaban las paredes de Santiago. Pocas semanas antes, Chile había celebrado unas nuevas elecciones, esta vez municipales, en las que Unidad Popular se había consolidado con una mayoría absoluta —obtuvo el 50,8% de los votos—, que ponía de manifiesto la confianza y el optimismo despertados por el conglomerado de izquierdas. La emoción que el crítico pudo sentir al descubrir la realidad político-social chilena queda perfectamente reflejada en la intervención que éste hizo durante el encuentro de bienvenida entre el presidente Allende y los participantes extranjeros de la *Operación Verdad*, un acto que se celebró el 20 de abril de 1971 en el gran comedor del Palacio de la Moneda²³⁸:

237. MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor: «Mi tiempo en Triunfo con José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de la Puebla de Cazalla, 2017, p. 132.

238. Encuentro del Presidente de la República compañero Salvador Allende con los participantes extranjeros de la Operación Verdad, realizada en el gran comedor del Palacio de la Moneda, Santiago 20. Extraído del Archivo de la Biblioteca Nacional de Chile (ABNCH), Signatura: (Santiago: [s. n], 1971. En la Sala Gabriela Mistral Chilena. Sección Chilena 11; (1026-3), pp. 14/15- 14/18.

P.- Moreno de Galván, de Madrid: Compañero Presidente, debo confesar que cuando yo vine aquí vine con más interés por el pueblo de Chile que por el Presidente. Y esto no tiene nada que ver con alguna aclaración que pueda aparecer en El Mercurio. Yo no tengo nada que ver con esa aclaración. Quiero decir que me interesa y sigue interesándome aún más el pueblo de Chile que el Presidente de Chile. Que he comprobado con verdadera satisfacción. Bueno, primero quiero decir que vine a Chile porque quería constatar una primera impresión que yo ya tenía en mi lejana España, si Chile era un país sin grandilocuencia, un país que no pegaba voces, un país sin énfasis, pero que sabía hacer las cosas con una extraña sencillez. Era un estilo de a media voz. De hacer las cosas a media voz. Cuando he venido aquí he comprobado que eso ocurre en su pueblo y luego he visto al Presidente y me he dado cuenta que no es el Presidente de Chile el que ha hecho a su pueblo, sino que es el pueblo de Chile el que ha hecho al Presidente. Perdone señor Presidente, esto no es nada menospreciativo para usted, me parece que por el contrario. He comprobado que el Presidente de Chile ha sabido hacer muchas cosas y mantener muchas cosas; esa pequeña media voz, esa sencillez, ese casi un poco hacer las cosas como el *desgaire*, sin énfasis ningunos, sin ninguna actitud olímpica, que esto me parece realmente chileno. Ahora que estoy viendo que el Presidente de Chile que es un hombre de corbata y pantalón, eso ya a mí me da mucha confianza.

Resulta, además que el Presidente de Chile, está manteniendo la libertad de Chile, pero me doy cuenta que el Presidente mantiene la libertad porque Chile es libre y porque Chile se ha impuesto el deber de la libertad. Me di cuenta que la libertad no es algo que se nos concede, sino algo que llevamos dentro y que ningún Presidente de Chile y de ninguna parte puede conceder. Yo mismo tengo la sensación de ser un hombre libre, a pesar que pesan sobre mí ciertas restricciones. Pues bien, estoy viendo que eso que se llama la vía chilena al socialismo, es algo mucho más importante que todo eso. Es que Chile, un país de 10 millones de habitantes, largo pero

no gordo, largo pero no prepotente. Ese país, resulta que está inventando una manera nueva de existir. Resulta que Chile, acaba de acceder de ser la primera potencia del mundo en la chilenidad, que es la justicia y la libertad. Creo que esa sabiduría por ejemplo de las Fuerzas Armadas chilenas o de la oposición auténtica y honrada de Chile que quiere mantener la libertad y que defiende esa libertad, creo que es el descubrimiento de una forma nueva de patriotismo. Ellos, los hombres que podrían atacar y que no atacan porque defienden, creo que se están dando cuenta, de que por primera vez acceden en Chile a ser protagonistas de la historia; y eso es muy importante.

Ustedes —supongo— tienen conciencia de que todo el mundo está mirando y de lo que aquí pase y pueda pasar, pueden surgir modelos nuevos de convivencia, de vivencia y de actuación. Que Chile es la primera potencia del mundo en chilenismo, que quiere decir de esa vía a la libertad y la justicia, que Chile es hoy una cosa muy grande y muy importante que tenemos que defender todos y entonces señor Presidente, esa ausencia de énfasis, esa media voz, esa corbata puesta, ese no pegar golpes, me parece que es la continuación de lo que yo tenía idea, de que el Presidente de Chile está hecho por Chile y no Chile por el Presidente. Me pregunto entonces, ¿usted, ustedes, todo el mundo, todo lo que están haciendo, el nuevo Chile, tienen conciencia de que le estamos mirando todo el mundo, y de lo que aquí pase, pueden surgir modelos para las otras potencias históricas, para la gran Francia, para la gran Alemania?

¿Ustedes se dan cuenta de que empiezan a ser cabezas de serie de la historia?

La respuesta del presidente a José María fue agradecida, sincera y de un elevado compromiso ético y político:

R.- Quiero señalar la profundidad de la pregunta, no diré envuelta revestida y de la elegancia de la forma que ha usado el compañero Moreno Galván. Quiero también señalarle que corbata no uso siempre, pantalones ustedes lo ven. Y también y a propósito de pantalones, decirle un dicho muy chileno: que los hombres del Gobierno Popular los tenemos bien amarrados.

Eso significa en la jerga popular que tenemos conciencia de la responsabilidad que hemos asumido. Ahora es cierto, que teniendo conciencia de ésto, tenemos la humana modestia de entender que lo que estamos haciendo no es la obra de un hombre, ni de un grupo de partidos, sino que de un pueblo, y yo ayer lo dije compañero, y le agradezco que usted lo haya entendido así. Lo mejor que tengo se lo debo a mi partido, a la Unidad Popular y al pueblo de Chile.

Cuando un pueblo es capaz de derrotar el hambre, la ignorancia, la miseria; cuando un pueblo es capaz de ser el actor anónimo de tantas batallas; cuando aquí se han quemado locales obreros, donde había obreros que han muerto calcinados, cuando la metralla en expresión de represión ha segado tantas vidas; cuando la lucha obrera tiene tantos y tantos héroes anónimos. Nosotros podemos pensar que somos capaces de cumplir la tarea que nos hemos impuesto, porque ese pueblo que ha sido heroico en las batallas por su dignidad y por su derecho a la vida será heroico en las batallas del trabajo y la producción para romper el subdesarrollo y el retraso en que vivimos.

Nosotros bien sabemos que se nos mira. Se nos mira con interés avieso por una minoría que quisiera que fracasáramos, porque sabe que vamos a herir sus intereses y que el ejemplo nuestro en otros países donde haya realidades similares puedan nacer también tácticas o estrategias parecidas. Sabemos que se nos mira y que se deforma lo que somos y por eso hemos invitado a amigos y hemos visto con agrado la pre

sencia de otros que no siendo invitados también son amigos y hemos invitado a gente que piensa como nosotros y a otros que no piensan como nosotros.

No hay distinta medida para el recibimiento que les hemos hecho porque queremos que se entienda que por lo que estamos bregando es algo tibiamente humano que merece el respeto de todos: el derecho de un pueblo a la vida.

Si más allá de las fronteras y sin quererlo se exporta Unidad Popular, en buena hora, porque estamos exportando auténtica democracia, estamos exportando auténtico respeto a la persona humana. No es fácil exportar Unidad Popular porque para que ella germine se necesita que haya partidos, que haya organizaciones obreras, que haya corrientes de opinión pública y eso no es muy frecuente en muchos continentes, entre otros, en Latinoamérica.

Comprendemos también que es probable que se nos combata con más dureza, porque en algunos países de Europa pudiera haber más posibilidades de una Unidad Popular que en algunos países de América Latina. Y eso si que podría traer una correlación de fuerza distinta en el mundo y repercusiones incalculables para los que han pensado que siempre podrían tener, sobre la base de las fuerzas, el dominio sobre el pueblo.

Creemos que estas cosas pueden ocurrir pero no nos sentimos protagonistas hechos mundiales. Somos simplemente chilenos que queremos ser chilenos y luchamos por Chile y nos sentimos muy complacidos y emocionados cuando hombres como usted, compañero, se sienten chilenos porque luchamos por la verdad para ser un pueblo que tenga derecho a una vida distinta.

La emocionada intervención de José María fue motivada por el descubrimiento de este país y el proyecto político-social de Unidad Popular, queriendo evidenciar el crítico la trascendencia e influencia que este podía llegar a tener en el plano internacional. Por su parte, la respuesta de Allende denota, además de gratitud, cierta simpatía hacia Moreno Galván. Tras su viaje a Chile, José María siempre recordaría la amabilidad y diligencia del presidente chileno.



Fotografía 16. Fotografías tomadas en una cooperativa agraria al sur de Santiago Chile. Fechada en 1971. Extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176578 Arch. MG 41 (1-52)
Nº Reg. 176422.



Fotografía 17. Fotografías tomadas en una cooperativa agraria al sur de Santiago Chile. Fechada en 1971. Extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176578 Arch. MG 41 (1-52) N° Reg. 176422.

La simpatía ideológica y humana que existía entre el presidente de Chile y José María resulta evidente. Solo a raíz de dicha fraternidad podemos explicar el nacimiento de un proyecto tan ambicioso como el Museo de la Solidaridad Salvador Allende. El anteriormente citado José Balmes, director de la Escuela de Bellas Artes de Chile e íntimo amigo de José María²³⁹, explicaba cómo durante la *Operación Verdad* a José María se le ocurrió espontáneamente la idea de crear un museo en Chile con obras traídas de todas las partes del mundo «(...) Moreno Galván llega a Santiago de Chile con su compañera. En fin... empezamos a conversar, a recordar viejos tiempos.

239. José Balmes y José María Moreno Galván se conocieron en España en torno al año 1956, en uno de los viajes que Gracia Barrios y Balmes hicieron a Europa. Unos amigos de Balmes le recomendaron que fuera al Instituto de Cultura Hispánica (ICH) y que preguntara por José María, que por aquel entonces trabajaba allí. Cuenta Balmes lo mucho que le sorprendió la actitud decidida del crítico que se hallaba preparando una conferencia con diapositivas sobre el *Guernica* de Picasso. Según Balmes, José María fue expulsado del ICH por dicho motivo. La amistad entre Balmes y José María continuó por muchos años, llegando incluso a colaborar en proyectos expositivos. La exhibición más importante en este sentido sería la anteriormente citada del Grupo Signo (constituido por Balmes, Barrios, Alberto Pérez y Eduardo Bonati) en la Sala Darro en 1962. Esta información la ofrece Balmes en una entrevista que concede al Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

(...). Llegamos en frente de la Moneda y me dice “Tengo una idea, pero ¿qué podríamos hacer? Habría que comunicársela al presidente”. Entonces le dije “¡Bueno, vamos a hablar con el presidente!”²⁴⁰. Balmes y José María comenzaron a divagar sobre el asunto y concluyeron planteando las bases del proyecto: artistas, obras y espacio. Pero para ponerlo en marcha de manera definitiva necesitaban el beneplácito del presidente. Fue entonces cuando decidieron visitarlo para proponerle el proyecto de Museo de la Solidaridad. El crítico de arte Mariano Navarro relata una anécdota que José Balmes le contó sobre aquella visita:

Iban paseando José María Moreno Galván y Balmes por la Avenida de la Constitución, llegando muy cerca del Palacio de la Moneda (...). Es a Moreno Galván a quien se le ocurrió la idea del Museo de la Solidaridad. Él le contó a Balmes y le dijo: «Mira, yo conozco a muchos artistas internacionales, sobre todo franceses e italianos, también norteamericanos... ¿Porqué no organizamos un museo de arte contemporáneo? (...)». Balmes se entusiasma con la idea y no se le ocurre otra cosa que decir: «¡Vamos a contárselo al presidente!», y dice Moreno Galván: «¿Cómo se lo vamos a contar al presidente?», Balmes responde: «Sí, sí, claro, subimos, hablamos con el presidente y se lo contamos». ¡Claro! A Moreno Galván le parecía imposible que se pudiera subir con tanta tranquilidad y hablar con el presidente. No solo subieron y hablaron, preguntaron a la secretaria, esperaron un rato y pasaron a ver al presidente Allende con toda naturalidad. Balmes decía que para Moreno Galván era como un sueño un país donde el presidente era tan absolutamente accesible. ¡Hombre! Contaba también Balmes que cometieron el error de contárselo a Allende, con lo cual, hasta el año 72, cuando se inauguró el Museo, Allende llamaba casi todos los días a Balmes para preguntarle: «¿Cómo va el Museo?, ¿han llegado nuevas obras?...», pero eso lo podía hacer a las 2 de la mañana, a las 3, dependiendo de como anduviese de trabajo²⁴¹.

240. Entrevista a José Balmes grabada por el Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

241. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte.* (...). Minuto: 33:30.

El resultado de tal reunión, así lo indica Mariano Navarro, fue que Allende quedó encantado con la propuesta poniéndose en marcha de inmediato para materializar aquel «sueño de la solidaridad». El propio José María, en una nota inédita que redactó sobre su experiencia en Chile, contaba el modo en que se gestó esta idea:

A mi se me ocurrió una idea allí mismo. Se me ocurrió —y así se lo propuse a los amigos más íntimos, que vieron el proyecto con entusiasmo— iniciar en Chile un gran museo de arte moderno, partiendo de donaciones que nosotros mismos conseguiríamos. Carlos Castilla, Víctor Márquez Reviriego, César Alonso de los Ríos —mis grandes amigos españoles de la expedición— acogieron la idea con entusiasmo. Y lo mismo los pintores chilenos a quienes consulté, fundamentalmente Balmes y su mujer, Gracia Barrios. Balmes, no obstante, me dijo: Esto hay que decírselo inmediatamente a la Tencha, para que ella ponga todo su entusiasmo, y toda su influencia, en el proyecto. «La Tencha», como la llamaban familiarmente, era Hortensia, la señora del Presidente, a la que los chilenos, además de ese diminutivo cariñoso, le habían concedido — porque eso es muy chileno— ese artículo «la» delante de su nombre, porque ello es casi un título, según lo entendí, cuando la persona a la que se refiere es ya de propiedad colectiva.

Y fuimos a La Tencha, para quitarle un rato de su tiempo, interrumpiéndole en su trabajo de no sé qué asunto social que mantenía en no sé qué ministerio. Pero acogió la idea con entusiasmo, aun cuando no se muy bien si en su fuero íntimo abrigaba una cierta dosis de socarronería. Y si fuera así lo comprendería perfectamente: ¡Eso de que se le presentase un loco —que por mucho entusiasmo que yo tuviera por la Unidad Popular, eso es lo que yo debería parecer en aquellos momentos- proponiéndole la formación, prácticamente gratuita— de un Museo de Arte Moderno, sin duda lo menos que podía despertar era cierta socarronería! Sin embargo, lo que yo pensaba —lo que pensábamos todos los amigos de aquella expedición— no iba del todo desencaminado. Yo pensaba que lo más importante de la tarea que me proponía era ilusionar a Miró en el proyecto. Yo sabía que Miró era, ya entonces, el

pintor primero del mundo. Y sabía, porque lo conocía, que era un hombre de la casa de don Quijote, que podía sentirse ilusionado por el proyecto. Y no me equivocaba, porque, en cuanto regresé, le hablé del asunto y ofreció su ayuda incondicional y se puso a pintar un magnífico cuadro para el Museo. Hay que decir que, por lo que a nuestros compatriotas se refiere, no falló ninguno. Todos, pintores o escultores, respondieron con entusiasmo y, entregaron su obra inmediatamente, o se pusieron a realizarla para su entrega rápida. Mientras tanto, a Chile empezaron a llegar muchas obras —la de Miró entre ellas— con el consiguiente entusiasmo de todos los que, mas o menos, estaban implicados en la operación²⁴².

Moreno Galván concibió este nuevo museo como una colección de arte en la que prevalecería el compromiso cultural y político. Fue, sin duda, un museo atípico, puesto que se valoraba a partes iguales la calidad estética y el planteamiento ético. A partir del año 1971 el Museo de la Solidaridad Salvador Allende, que fue como acordaron llamarlo Balmes y Moreno Galván, comenzaría a recibir pinturas, grabados, esculturas, fotografías y tapices. Un papel muy importante en la gestión de petición y recepción de las obras tendrá el anteriormente citado Mário Pedrosa, quien por aquel entonces se encontraba trabajando como profesor en el Instituto de Arte Latinoamericano (IAL) de la Universidad de Chile. Tal y como indica la investigadora María Berríos, unos meses después, este instituto se implicó en la gestión y creación del nuevo museo con el fin de acelerar su nacimiento:

Miguel Rojas Mix, director del IAL junto a un grupo que incluía al pintor catalán exiliado José Balmes, entonces director de la Escuela de Bellas Artes, propuso la formación de un comité internacional con Pedrosa como director. Pedrosa aceptó inmediatamente y al poco tiempo se constituye el Comité de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) integrado por

242. Crónica inédita escrita por Moreno Galván sobre las primeras reuniones con Hortensia Bussi para la conformación del museo de la solidaridad. Extraída del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Sección de Solidaridad (AMSSA-SS), Signatura: b0020.

respetados críticos y personas vinculadas al mundo artístico internacional²⁴³.

El nivel de los intelectuales que configuraron el CISAC era muy elevado: importantes personalidades internacionales del mundo intelectual y cultural se implicaron sin reservas en dicho comité. Algunos de los miembros que formaron el mismo fueron Giulio Carlo Argan, ex presidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA); Dore Ashton, importante crítica de arte norteamericana; el poeta Rafael Alberti; los escritores Carlo Levi y Aldo Pellegrini, y por supuesto, José María Moreno Galván. En uno de los primeros documentos que los integrantes del CISAC elaboran explican su origen y función como comité:

Al considerar la significación de tal gesto²⁴⁴, trascendente para Chile y su Gobierno, un grupo de intelectuales decidió la formación de un Comité destinado a estudiar la forma de realizar y llevar a buen término este acto de solidaridad. Dado el momento histórico que vive Chile, en el que se desarrolla una transformación orgánica, gradual y profunda hacia una sociedad socialista, en la cual ha de perfeccionarse la democracia, estimulando simultáneamente las libertades de creación y expresión, que son los rasgos más típicos de este proceso, un Museo de Arte Moderno en Chile debe ser ejemplar en sus métodos museográficos y en sus finalidades culturales y educacionales.

El Comité se creó para llevar a efecto esta tarea y decidir sobre la mejor manera de establecer contacto con los artistas, que movidos por sus simpatías con la experiencia revolucionaria del Gobierno Popular, estaban dispuestos a cooperar con sus

243. BERRÍOS, María: «Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad». En: PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017, p. 90.

244. Se refieren a la propuesta de creación del Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

creaciones, a la formación de una colección de obras maestras del siglo XX, destinada a permitir la participación de los países en desarrollo en el patrimonio artístico internacional²⁴⁵.

El nacimiento del CISAC da lugar al intercambio fluido de correspondencia entre los distintos integrantes del mismo, lo cual nos habla de una colaboración orgánica y fraternal vinculada al proceso revolucionario chileno. Así fue como los integrantes de este comité comenzaron a trabajar desde sus respectivos países para configurar esta ambiciosa colección, contactando individualmente con los artistas que creían eran adecuados para este proyecto de solidaridad. Por su parte, José María, ideólogo del museo y ahora también representante del comité español, se encargaría de hacer llegar las piezas de nuestros artistas contemporáneos más relevantes: Miró, Chillida, Oteiza, Tàpies, Manolo Millares, Rafael Canogar y el Equipo Crónica, entre otros. La primera obra en arribar a Chile, que además supondría el punto de partida de esta colección, fue el *Gallo Triunfante* de Joan Miró, de la que diría Mário Pedrosa «Ahora no nos resta sino oír el canto del gallo de Miró, que canta con su pico abierto un canto de fe y vigor, de quien sabe que anuncia el amanecer. Que sea el nuevo amanecer de Chile; así lo esperan los artistas donantes y nosotros también. (...)»²⁴⁶. A esta pieza le siguieron otras muchas de artistas españoles y de otros autores internacionales como Stella, Calder, Carlos Cruz-Díez, Guayasamín, Matta, Bru, el propio Balmes o Guillermo Muñoz. Cabría citar a modo de anécdota el utópico aunque entusiasta intento que la dirección del CISAC emprendió para que el *Guernica* de Picasso formase parte de esta colección solidaria, al menos hasta que esta pieza pudiera regresar a España. Es decir, el Museo de la Solidaridad se postuló como alternativa al hospicio que ya estaba ofreciendo el MOMA de Nueva York a la obra. Para ello se elaboró un borrador de carta que habría de ser enviada a Pablo Picasso en la que se incidía, principalmente, en la idoneidad contextual que Chile ofrecería a su obra más emblemática:

245. Carta informativa del Comité Internacional de Solidaridad Artística con Chile (CISAC) sobre el origen del Museo de la Solidaridad, el origen y la función del CISAC y la nómina de sus miembros. Fechada el 11 de abril de 1972. AMSSA-SS, Signatura: r0150.

246. Carta de Mário Pedrosa al presidente Allende. Fechada en mayo del 72. AMSSA-SS, Signatura: r0159, p. 11.

Y ¡por qué te lo pedimos? Porque el país adonde está GUERNICA, símbolo eterno del dolor de los pueblos masacrados del mundo, fue transformado infelizmente en el más grande productor de Guernicas de la historia. El corazón de nuestros pueblos estallará de alegría al saber que GUERNICA está honrada y decentemente guardada —hasta que, según tu voluntad, pueda retornar a su patria natal—, en nuestro Santiago de Chile, hoy esperanza del continente del Che Guevara, nuestra patria latinoamericana. Acá, multitudes vendrán de todas partes y seguirán desfilando delante de tu obra, como en días del pasado distante hacían los peregrinos Europeos en busca de otro Santiago, el de tu tierra²⁴⁷.

El proyecto que traería el *Guernica* a tierras andinas nunca se llevaría a cabo, sin embargo, existe numerosos documentos que prueban la seriedad con la que la dirección del CISAC se tomó dicho objetivo, posicionándose el Museo de la Solidaridad como «un museo en ofensiva contra los museos metropolitanos y sus estructuras de exclusión que, en complicidad con sus sostenedores capitalistas, degradan las obras que busca “la libertad y la emancipación” albergadas en su interior»²⁴⁸.

247. Borrador de carta para Pablo Picasso elaborada por la dirección del CISAC. Fechada el 19 de julio de 1972. AMSSA-SS, Signatura: s0050.

248. BERRÍOS, María: «Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad». En: PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. (...), p. 96.



Santiago, 11 de Agosto de 1971

Señor
José María Moreno Galván
Fuenterrabía 4
M a d r i d

Estimado compañero :

Estamos informados de sus esfuerzos en pro de la iniciativa del Museo de Arte Moderno, que nos expusiera durante su visita a Chile, en ocasión de la Operación Verdad. Por ello quiero hacerle llegar mi reconocimiento más expresivo, no sólo por la enorme importancia que tiene para Chile ese proyecto, sino, fundamentalmente, porque demuestra la amplia generosa simpatía y solidaridad que Ud. dispensa al proceso de cambios que se opera actualmente en muchos países.

No necesito manifestarle cuan valiosa es esta actitud y cuanto más necesaria, en momentos que es vital para nosotros contar con el apoyo de las fuerzas progresistas de todo el mundo.

En Abril de 1972, se realizará en Santiago de Chile la Tercera Conferencia Mundial de la UNCTAD. Será esta una oportunidad excepcional tanto para Chile como para el conjunto de los países subdesarrollados. Allí se hará conocer a nivel mundial la razón y justicia de la reivindicaciones de éstos. Es más, primera vez en la historia de Naciones Unidas, una conferencia de carácter se realiza en un país que inicia su camino hacia el socialismo. Por estas razones asignamos a este evento la máxima importancia.

Sería muy significativo que pudiéramos inaugurar su proyectado Museo de Arte Moderno en el curso de esa Conferencia. Constituiría una demostración de solidaridad de los artistas progresistas de todo el mundo hacia nuestro proceso político. En ese entendido, abusando de su bondad, deseo pedirle muy especialmente acelerar las gestiones tendientes a hacer efectiva esa iniciativa de tanta significación para Chile.



La Cancillería ya ha impartido instrucciones especiales a nuestras embajadas en Madrid, Italia y Francia para que presten apoyo a su proyecto y colaboren estrechamente con Ud. en las gestiones necesarias para concretarlo.

Apreciado Moreno Galvan, reciba el reconocimiento de Chile por su generoso aporte a la gran tarea en que estamos empeñados y un fraterno y grande abrazo mio.

SALVADOR ALLENDE GOSENS
Presidente de la República de Chile.

Poco a poco fue armándose una colección de arte contemporáneo internacional tremendamente heterogénea que en el futuro se convertiría en una de las más importantes de Latinoamérica. Con respecto a ese carácter tan diverso explica María Berríos «El eclecticismo del conjunto —que en ese momento se acercaba a las 400 piezas— no es solo debido a la improvisación necesaria del contexto, sino que constituye uno de los primeros criterios planteados: la solidaridad no debe ser partisana»²⁴⁹. En la mayoría de los casos, las piezas donadas eran remitidas con total espontaneidad, saltándose los cauces burocráticos que se fijaban para este tipo de acciones, debido en gran parte al ansia participativa en un proyecto tan ilusorioso. En apenas medio año se reunieron cerca de 400 piezas, con las que se realizó una primera muestra, inaugurada por Allende el 17 de mayo de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC), situado en la Quinta Normal y cuya exhibición correría paralela a la celebración de la III Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo (UNCTAD III) de las Naciones Unidas. En su discurso inaugural el presidente Allende apuntó:

Los artistas del mundo han sabido interpretar este sentido profundo del estilo chileno de lucha por la liberación nacional y, en un gesto único en la trayectoria cultural, han decidido, espontáneamente, obsequiar esta magnífica colección de obras maestras para el disfrute de ciudadanos de un lejano país que, de otro modo, difícilmente tendrían acceso a ella. ¿Cómo no sentir, al par que una encendida emoción y una profunda gratitud, que hemos contraído un solemne compromiso, la obligación de corresponder a esa solidaridad?²⁵⁰.

249. BERRÍOS, María: «Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad». En: PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. (...), p. 93.

250. Catálogo de la primera inauguración del Museo de la Solidaridad. Santiago: Quimantú, 1972, pp. 1-2.

La gratitud que Allende expresa en esta primera muestra lleva consigo un compromiso de respeto al espíritu de creación, al planteamiento ideológico que le habían otorgado sus promotores. Tal y como indica la actual directora del Museo, Claudia Zaldívar, en el momento de su inauguración ya estaban perfectamente definidos los requisitos que el Museo debía cumplir:

(...) pertenecer al Estado, pero ser autónomo; debido a su objetivo y filosofía únicos, no podía pasar a acrecentar el acervo artístico de otra institución. El Museo se debía mantener como un todo inseparable, en un lugar estable de exposición. Debía ser no solo artístico, ya que estaba sustentado en un ideal político- ideológico y por tanto se debían buscar nuevos modelos culturales que respondieran a los cambios históricos que se querían impulsar. Debía ser un museo vivo, dinámico, al servicio del pueblo de Chile, con fines culturales y educativos, de total participación y acceso a la comunidad. Como las donaciones eran para el pueblo de Chile, se debía constituir una fundación dirigida por sus representantes, por las organizaciones sociales²⁵¹.

Antes del golpe de Pinochet, la colección del Museo de la Solidaridad se exhibió en dos ocasiones más: una muestra en el MAC en la que se expusieron las piezas provenientes de Estados Unidos, y paralelamente, en el edificio de la UNCTAD III (actual Centro Cultural Gabriela Mistral), se organizó una exposición de arte gráfico y pintura de la colección. En 1973 el número de piezas recibidas ascendía a 800. Poco después, el 11 de septiembre este mismo año, el jefe del Ejército de Chile, Augusto Pinochet, dio un golpe de Estado que derrocó al gobierno socialista de Allende, poniendo fin a la República Nacional e iniciando un periodo de dictadura. El Museo de la Solidaridad fue desarticulado, las obras fueron requisadas por la Junta Militar, desapareciendo muchas de ellas. Sobre la rápida reacción del CISAC al golpe de Estado explica María Berríos «Ambas

251. ZALDÍVAR, Claudia: «Un modelo cultural experimental para todo el mundo». En: ZALDÍVAR, Claudia (ed.): *Museo de la Solidaridad de Chile*, Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013, pp. 10-11.

exposiciones estaban colgadas al momento del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. A partir de entonces la mayoría de las obras pasaron a estar desaparecidas, a pesar de serios esfuerzos por rescatar los trabajos y sacarlos del país, iniciados casi inmediatamente después del golpe por el propio Pedrosa»²⁵². La mayoría de las piezas sufrieron penosas condiciones de conservación durante la dictadura y padecieron la precariedad de los años posteriores a la recuperación democrática. Con respecto a dicha circunstancia, el anteriormente citado Mariano Navarro recoge en el catálogo de la exposición *Homenaje y Memoria*, de la cual es comisario, la historia de los avatares que sufrió un tapiz de Gracia Barrios, *Multitud III*, perteneciente a la primitiva colección del Museo de la Solidaridad:

Fue realizado en 1971 para adornar el edificio de la UNCTAD III, sede de la Tercera Conferencia de Comercio y Desarrollo que, por primera vez se celebraba en Chile, y para la que se había construido en un tiempo récord, cuyo destino posterior era convertirse en un centro cultural para la juventud chilena. Tras el golpe de 1973, se convirtió en la sede legislativa de la Junta Militar. Las obras de arte que contenía o bien desaparecieron o, como en el caso del tapiz, llevadas, junto a otros objetos, a una casa de empeños, la Caja de Crédito Prendario.

Al cumplirse el plazo reglamentario, el paquete salió a remate y fue adquirido por un comerciante de «cachureos»²⁵³.

Veintinueve años después de sumergido o desaparecido, Justo Pastor Mellado recibió en su domicilio un gran paquete envuelto en plástico negro, que nada más empezar a desenvolverlo reconoció como el tapiz perdido de Gracia Barrios. Lo llevó a casa del artista y de José Balmes, su marido, y para verlo completo, mide 280 x 800 cm, tuvieron que desenrollarlo en plena calle²⁵⁴.

252. BERRÍOS, María: «Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad». En: PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. (...), p. 97.

253. Expresión coloquial chilena que describe el objeto viejo o abandonado, especialmente el que tiene un valor afectivo por haber pertenecido a alguien querido o por estar asociado a un momento que se recuerda con nostalgia.

254. NAVARRO, Mariano (ed.): *Homenaje y Memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Español (SEACEX), 2008, pp. 69 - 70.

Sin embargo, el espíritu del Museo no murió, se mantuvo latente y a la espera de la recuperación democrática para resurgir con fuerza y fidelidad a los ideales que lo habían engendrado. Todos los intelectuales que habían ayudado en la configuración del Museo de la Solidaridad desde el CISAC entendieron que se enfrentaban a una nueva etapa histórica muy compleja que requería un proceder distinto. Fue entonces cuando decidieron autodenominarse «Museo de la Resistencia “Salvador Allende”» (MIRSA) haciendo referencia a ese camino de desgaste pero de lucha que les tocaba transitar. El comunicado del nuevo MIRSA rezaba así:

(...)

El Museo de la solidaridad (cuyo nombre expresaba entonces el espíritu que había guiado a los donantes) logró, en dos años y medio, reunir cerca de mil obras. Estas se encuentran hoy en poder de la justicia fascista, la cual se niega a devolverlas a sus legítimos poseedores.

El golpe de estado ha transformado radicalmente la vida de Chile. El paso de un proceso de liberación a un régimen opresivo, como nunca antes conoció otro país de América, nos obliga a iniciar otra fase de lucha y crear nuevas instituciones que apoyen la resistencia del pueblo chileno. Es por ello que los responsables de la izquierda chilena en el exterior, hemos decidido convertir el Museo de la Solidaridad, en el Museo de la Resistencia «Salvador Allende».

Se han creado así en los diversos países comités de críticos y artistas para organizar las nuevas donaciones y recoger las antiguas que todavía no habían alcanzado a llegar a Chile. Un secretariado presidido por Mario Pedrosa y compuesto por José Balmes, Miria Contreras, Miguel Rojas Mix y Pedro Mira, se ha encargado de coordinar esta acción y de tomar contacto directo con los artistas para dar forma al nuevo museo²⁵⁵.

255. Comunicado Museo Internacional de la Resistencia «Salvador Allende». Sin fecha. Extraída del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Sección Resistencia (AMSSA-SR), Signatura: b0039.

José María vivió la etapa del MIRSA ya en España, desde donde se adhería a la causa de sus compañeros, muchos de ellos ya en el exilio o preparándose para partir:

Ahora, esa colección, o ese museo, o lo que sea, ya tiene un nombre. Se llama «Museo de la Resistencia, Salvador Allende». Esta es la segunda tentativa para constituirlo. Los momios²⁵⁶ podrán decir «son tercos esos enemigos». Y lo somos. La terquedad es hermana de la verdad. Esta es la segunda apertura del Museo Allende de la resistencia americana. Buena suerte. Si aún tuviéramos que hacer una tercera salida, como nuestro señor don Quijote, se haría. No acabará venciéndonos el pinochetismo²⁵⁷.

Hoy día sabemos que la dictadura temió, de algún modo, por el destino de las obras que configuraban la colección solidaria, pues cualquier acto de destrucción o diseminación podría haber destapado un escándalo internacional. Explica María Berrios «Las órdenes fueron mantenerlas fuera de circulación para que nadie se acordara de su historia y existencia»²⁵⁸. Aunque algunas de ellas desaparecieron, la mayoría fueron alojadas en una bodega subterránea del MAC y allí esperaron a ser rescatadas en la nueva etapa democrática.

El MIRSA continuó su trabajo buscando ahora apoyo en otros gobiernos de izquierdas. La Casa de Américas en la Habana (Cuba) resultó fundamental en este sentido. Aquí se coordinaron todos los comités de apoyo que contribuyeron a dar continuidad al proyecto surgido años antes. En octubre de 1979 se contabilizan más de cuarenta actividades desarrolladas por el MIRSA en distintos países del mundo (Colombia, Cuba, España, Finlandia, Francia, México, Panamá, Polonia, Suecia y Venezuela), de las cuales en su gran mayoría

256. «Momio» es un neologismo chileno con carácter peyorativo e irónico que se utiliza popularmente para referirse a las personas pertenecientes o relacionadas con la derecha conservadora.

257. Crónica inédita escrita por Moreno Galván sobre las primeras reuniones con Hortensia Bussi para la conformación del museo de la solidaridad. Extraída del Archivo del Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Sección de Solidaridad (AMSSA-SS), Signatura: b0020.

258. BERRÍOS, María: «Por el futuro artístico del mundo. Mário Pedrosa y el Museo de la Solidaridad». En: PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. (...), p. 97.



Fotografía 19. José María Moreno Galván y Mario Pedrosa en una reunión del MIRSA. Fotografía fechada en 1974, Madrid. Extraída del archivo fotográfico del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (AF-MSSA). Signatura: FF.1.AC-RES.FD.0003.

fueron exposiciones de las obras con que se contaba. En torno a estas exposiciones, se desarrollaron actos de solidaridad con el pueblo chileno²⁵⁹.

Entre los años 1990 y 1991, habiendo recuperado ya el país la democracia, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende volvió a armarse gracias a las gestiones, principalmente, de los artistas e intelectuales chilenos que habían vivido todo el proceso de creación solidaria. Un papel fundamental en esta labor tuvieron los anteriormente citados José Balmes, Gracia Barrios, Pedro Miras y la galerista y gestora cultural Carmen Waugh, que dirigirá el museo desde el año 1991 hasta 2005. En septiembre de 1991 el Museo de la Solidaridad Salvador Allende volvió a mostrarse al público en una nueva sede, el Museo Nacional de Bellas Artes.

Actualmente, el Museo se encuentra ubicado en el palacio Heiremans situado en la concurrida Avenida República, compartiendo espacio con la sede de la Fundación Salvador Allende. La colección

259. *Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Cuatro años de actividades*. La Habana: Casa de las Américas, octubre 1979. Disponible en: MSSA-SR, Signatura: b0100.



Fotografía 20. José María Moreno Galván en la inauguración de MIRSA en la Galería Multitud (Madrid). Fechada el 12 de septiembre de 1977, Madrid. La exposición itineraria del 12 al 25 de septiembre del mismo año por las galerías AeI, Rayuela, El Coleccionista y Juana Mor-dó durante las jornadas culturales por Chile en la Resistencia. Extraída del archivo fotográ-fico del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (AF-MSSA). Signatura: FF.2.GM.FE.00.22.

de arte contemporáneo internacional de este museo es una de las más representativas e importantes de América Latina: 2650 obras, cifra que aumenta cada día con las donaciones de artistas y coleccionistas. Pero esta colección no solo es una amplia muestra de un periodo artístico de interés, es también el reflejo de la historia política chilena, de su conquista y reconquista de la libertad. El Museo además cuenta con un archivo para investigadores, un gabinete educativo y otro de actividades.

El importante papel que José María Moreno Galván desempeñaría en esta aventura de solidaridad es incuestionable: ideólogo de una

colección configurada por los artistas contemporáneos internacionales más destacados de su época (dice de José María el embajador de Chile en España, Oscar Agüero Corvalán, es «piedra angular de toda esta gestión»²⁶⁰), que además donan sus obras en acto de generosidad y fraternidad con el gobierno socialista de Allende; gestor de numerosos envíos al país andino que impulsaría la presencia española y la proyección internacional de algunos de nuestros artistas, y por último, comprometido intelectual con el proyecto socialista y posteriormente, con el dolor de las víctimas de la dictadura de Pinochet. En 1975, cuando en Chile se comenzaban a producir los primeros secuestros y desapariciones de opositores, José María denuncia la desaparición de un amigo artista chileno, Hugo Rivera Scott, al que dedica un artículo en *Triunfo* titulado «Chile: ¿qué es de Hugo Rivera-Scott?»²⁶¹», quien había sido perseguido y encarcelado por el gobierno militar, y que finalmente salvó su vida exiliándose en Francia²⁶².

Como podemos observar, la presencia de José María en Chile ni fue pasajera ni se limitó a una mera colaboración intercontinental entre profesionales del arte. Su visita al país andino supuso una experiencia que lo marcaría definitivamente, atándolo de por vida a la historia de este país, a su geografía y a sus gentes.

260. El embajador de Chile en España, Oscar Agüero Corvalán, pronunció estas palabras en el acto de reunión conmemorativa que tuvo lugar en su casa el día 11 de julio de 1972, y en el que se reconoció y agradeció la magnífica labor llevada a cabo por todos los artistas españoles que habían donado obra al Museo de la Solidaridad Salvador Allende. Esta información se encuentra en: Carta del embajador de Chile en España, Oscar Agüero Corvalán, al ministro de Relaciones Exteriores. Fechada en Madrid el 12 de julio de 1972. AHMRECH. Signatura: Caja ESP60. OFICIO 734/275.

261. MORENO GALVÁN, José María, «Chile: ¿qué fue de Hugo Rivera-Scott?», *Triunfo*, n.º 653, 1975, p. 9.

262. La respuesta del embajador de Chile en España al artículo de José María no se hizo esperar: Me refiero al emplazamiento público hecho en el número 653 de su revista, correspondiente al 5 del corriente, al embajador que suscribe, acerca del paradero del artista chileno don Nelson Rivera Scott, a quien el autor del artículo, don José María Moreno Galván, supone desaparecido misteriosamente en Valparaíso en términos tales, que parecería ser objeto de una acción policial parecida a la de los países de la órbita soviética.

Hechas las consultas habituales, y en el ánimo de dar contestación pronta y responsable a dicho emplazamiento, puedo informar al señor Moreno Galván que el pintor Rivera Scott ingresó a la Cárcel Pública de Valparaíso —y no a ningún misterioso lugar de detención, como se sugiere— el día 6 de marzo último, acusado judicial y formalmente de «infracción a la Ley sobre Estado de Sitio y a la de Seguridad Interior del Estado», disposiciones legales ambas que tienen más de treinta años de antigüedad en mi país.

La razón inmediata es que el señor Rivera Scott era correo clandestino de grupos terroristas localizados fuera de las fronteras nacionales, y elemental acto de prudencia —en Chile, como cualquier país— fue increpar sus viajes y labores subversivas que ponían en peligro el orden público. Esto se ha hecho salvaguardando al señor Rivera todas sus garantías civiles y procurándole las defensas y procedimientos que otorga en casos similares todo estado de derecho.

Espero haber contestado su emplazamiento, y le agradezco anticipadamente la publicación que usted se sirva disponer de estas líneas, en los términos de equidad a que dicha carta tiene derecho. Aprovecho la ocasión para saludarle atentamente. FRANCISCO GORIGOITIA HERREA, embajador de Chile (Madrid). Extraído de: «¿Qué es de Hugo Rivera Scott?», *Triunfo*, n.º 657, 1975, p.73.

12 La muerte de Franco, el reencuentro con Alberti y la Bienal de Venecia de 1976

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Nos situamos en el año 1973. Mientras en Chile Pinochet establecía las bases de una nueva dictadura, en España se producía la caída definitiva del franquismo. El 20 de diciembre de 1973 acontece un hecho determinante que cambiaría por completo el transcurso del Gobierno de Franco: el asesinato de Carrero Blanco.

Como ya hemos citado anteriormente, en agosto de 1968, ETA asesina al comisario de policía con fama de torturador, Melitón Manzanas. Los atentados terroristas se sucedieron desde entonces, aunque cabría destacar las numerosas escisiones que se produjeron en ETA, concretamente al inicio de la democracia, cuando la organización comenzó a restar importancia a la vía política en pos de la vía terrorista. Los llamados «Poli-Milis» o «ETA-pm», defensores de la primera vía, acabaron abandonando el grupo terrorista. El asesinato de Melitón Manzanas hizo que la actividad de ETA se convirtiera en el principal foco de problemas del Gobierno, el cual se vio forzado a tomar grandes medidas para evitar que nada alterase el orden establecido. La mañana del 20 de diciembre de 1973, a punto de iniciarse el juicio por el Proceso 1001²⁶³, la explosión de una bomba acababa con la vida del presidente del Gobierno. Cuando el almirante Carrero Blanco salía de oír la misa a la que diaria y habitualmente asistía en la Iglesia de los Jesuítas de la calle de Serrano (Madrid) es víctima, junto a sus escoltas y su chófer, del atentado que minuciosamente había preparado ETA. Franco recibió la noticia con gran consternación y reunió al Consejo de Ministros en sesión urgente. En un primer momento no se toman medidas especiales y a última hora de la tarde, el presidente en funciones, Torcuato Fernández Miranda, a través de la televisión, informaba a todo el país. Carlos Arias Navarro sería elegido nuevo presidente del Consejo de Ministros, para sorpresa de muchos ya que Navarro era por entonces responsable del orden público y por tanto quien debía

263. España esperaba con gran preocupación el juicio del Proceso 1001, que comenzaría el mismo día del atentado de Carrero Blanco y en el que se procesaría a la dirección del entonces sindicato ilegal Comisiones Obreras, a quienes se les acusaba de formar parte de una organización ilegal que además estaba vinculada al Partido Comunista de España. La condena se saldaría con la prisión de toda la dirección del sindicato.

haber previsto y evitado el atentado de Carrero Blanco. Sin embargo, su presidencia no se extendería mucho en el tiempo, sufriendo numerosos reveses. La presión de los sindicatos, todavía ilegales, había debilitado el control del Sindicato Vertical; la enorme fuerza y cohesión de la oposición en el exilio, sobre todo del Partido Comunista, creador de la Junta Democrática; los nacionalismos catalán y vasco ejercían una fuerte oposición; los golpes terroristas y las huelgas obligan a declarar estados de excepción; las luchas internas entre los dirigentes más conservadores y los progresistas, etcétera. El 12 de febrero de 1974, Arias Navarro anuncia el estatuto de asociación que permitiría la creación de grupos políticos participativos en la vida política española. El llamado «Espíritu del 12 de febrero» es rechazado tanto por los ultraconservadores franquistas, que no estaban dispuestos a ceder en su posición, como por los opositores, que consideraban insuficiente la creación de asociaciones políticas en lugar de partidos. A ello se suma el atentado terrorista de ETA en la cafetería Rolando de Madrid, conocido como el atentado de la Calle del Correo, a pocos metros de la Dirección General de Seguridad, que atentaba directamente contra la policía y que ocasionó 13 muertos y numerosos heridos. Arias Navarro da entonces marcha atrás al estatuto de asociación y con él se pierde cualquier esperanza de apertura.

Durante el año 1975 la salud de Franco empeora considerablemente. Primero es hospitalizado durante casi un mes, asumiendo la jefatura del estado en funciones el príncipe Don Juan Carlos. Una vez recuperado a mediados de agosto reasume la jefatura del estado. Entre agosto y noviembre de 1975 se celebran los últimos Consejos de Guerra en los que son juzgados varios integrantes de ETA y del Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP), que concluyen con 11 condenas a muerte, de las cuales 6 serían indultadas y conmutadas por el Consejo de Ministros. Dos meses antes de morir, Franco firma las 5 penas de muerte restantes: la de Juan Paredes Manot, más conocido como Txiki, y la de Ángel Otaegui, ambos militantes del grupo ETA político-militar, así como las de José Luís Sánchez Bravo, Ramón García Sanz y José Humberto Baena Alonso, integrantes del FRAP. Llueven entonces las peticiones de clemencia en todo el mundo y la presión por parte de organismos extranjeros como la ONU, pero Franco desoye por completo las voces externas.

En Noviembre de 1975, mientras Franco se encontraba en la unidad de cuidados intensivos, estalla el conflicto del Sahara. El rey de Marruecos Hassam II organiza la conocida Marcha Verde que coloca a España en una situación de preguerra con Marruecos, pero las circunstancias internas obligan al Gobierno a un pacto nada elegante. Tras una larga agonía y numerosas operaciones de alto riesgo, en la madrugada del 20 de noviembre de 1975 Franco fallece.

Durante el año 1976 el panorama político y social español toma nuevos derroteros. En febrero de este año la comisión mixta Gobierno-Consejo Nacional se reúne por primera vez para comenzar a discutir los proyectos de reforma constitucional; en mayo se publica la nueva Ley reguladora del Derecho de Reunión y en junio la nueva Ley sobre el Derecho de Asociación Política; el rey don Juan Carlos que había asumido la jefatura del estado tras la muerte de Franco y había jurado acatar los Principios del Movimiento Nacional destinados a perpetuar el franquismo, declara públicamente el 2 de junio del mismo año en el Congreso de los Estados Unidos estar comprometido con el cambio democrático; en el mes de julio Arias Navarro presenta su dimisión y el rey nombra a Adolfo Suárez presidente del Gobierno. Se firman las primeras amnistías y se celebra el primer referéndum sobre la Ley para la Reforma Política.

Aprovechando los sucesivos indultos y amnistías que el rey don Juan Carlos I extendería entre los años 1975 y 1976, que afectaron, mayoritariamente, a personas acusadas de delitos y faltas de intencionalidad política y de opinión, José María realiza un viaje a Italia en enero de este último año junto a su esposa Carola y su amigo Vicente Aguilera Cerni con el objetivo de visitar a su viejo amigo en el exilio, Rafael Alberti y de reunirse con el presidente de la bienal de Venecia, Carlo Ripa di Meana. Este viaje es casi una celebración o un suspiro de alivio tras todas las dificultades que la familia Moreno Torres había vivido, especialmente a principios de los 70. Explicaba José María sobre dicha circunstancia:

Cuando llegó «el indultillo» ese alegroncete que nos concedió el Rey a los pequeños delincuentes españoles para que los españoles en general fuesen abriendo boca antes de la esperadísima amnistía, yo pensé que había llegado la hora de mi pasaporte. Coincidió esto con una invitación del presidente de la bienal de Venecia cursada, al mismo tiempo que a mí a Rafael Alberti y a Vicente Aguilera Cerni, ¡Qué alegría! La perspectiva era marchar desde la libertad que el indultillo me concedía —pues, efectivamente, según los papeles, yo estaba condenado a dos años— hasta Venecia. ¡Hasta Venecia! Y así fue²⁶⁴.

Rafael Alberti, al igual que Millares o Chillida, supone una pieza fundamental en la vida de José María. Sus fuertes lazos de amistad están enraizados en unas convicciones políticas afines, la búsqueda constante de la libertad y, por supuesto, a sus orígenes andaluces. Prueba de ello es la fluida correspondencia que ambos mantenían y que se remonta a mitad de los años 60²⁶⁵. En las cartas que Alberti remitía a José María podemos observar una preocupación permanente por la situación política que atravesaba España, por los encarcelamientos de José María y una invitación continua a que el matrimonio visitase la residencia del poeta en Roma. Todo ello siempre iba acompañado de unos simpáticos dibujos que Alberti añadía al principio o al final de sus cartas: una pequeña paloma, una botella de vino y un vaso, pequeños apuntes tremendamente significativos.

Los artículos que José María dedicó a Alberti en la revista *Triunfo* son numerosos, sin embargo, cabría destacar la crónica titulada «Con Rafael Alberti, entre Venecia y Roma», publicada el día 13 de

264. MORENO GALVÁN, José María: «Con Rafael Alberti, entre Venecia y Roma», *Triunfo*, nº 685, 1976, p. 44.

265. Algunas de las cartas más importantes remitidas por Rafael Alberti a José María Moreno Galván son:

- Carta de Rafael Alberti a José María Moreno Galván. Fechada el 5 de Mayo de 1966. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176520 Arch. MG 3 N° Reg. 176422.

- Carta de Rafael Alberti a José María Moreno Galván. Fechada el 18 de Julio de 1966. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176533 Arch. MG 16 N° Reg. 176422.

- Carta de Rafael Alberti a José María Moreno Galván. Fechada el 11 de Octubre de 1966. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176534 Arch. MG 17 N° Reg. 176422.

- Carta de Rafael Alberti a José María Moreno Galván. Fechada el 4 de Noviembre de 1974. Extraída de Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176535 Arch. MG 18 N° Reg. 176422.

marzo de 1976, y en la que describe su viaje a Roma²⁶⁶ y Venecia en compañía de su esposa Carola y su reencuentro con Rafael y María Teresa. Esta crónica es, ante todo, reflejo de la profunda añoranza de aquellos intelectuales que huyeron al exilio durante la Guerra Civil o la Dictadura:

- Rafael..., ¿cuándo volverás?- le lancé de pronto, tras los primeros abrazos cordiales, tras el primer café con leche matinal, tibio y reconfortante. A Rafael se le desdibujó la sonrisa, se puso, de pronto, muy serio, hizo un gesto como de dolor, como si se le hubiese removido, de pronto, una vieja herida y, sin contestar, se puso a mirar por la ventana, por donde, entre la niebla fría, se iba dibujando uno de los conjuntos urbanos más bellos y civilizados del mundo. ¡Volver!, susurró. ¡Volver!... y repitió el infinitivo de ese verbo que tan dolorosamente han ido conjugando él y María Teresa en las sucesivas casas y ciudades de su exilio...²⁶⁷.

Pero además de retratar la añoranza por España, esta crónica describe el regocijo y la alegría que experimentaron aquellos intelectuales en el exilio, quienes todavía, y a pesar de la recién estrenada libertad, mantenían una actitud sumamente crítica y cauta ante los nuevos acontecimientos:

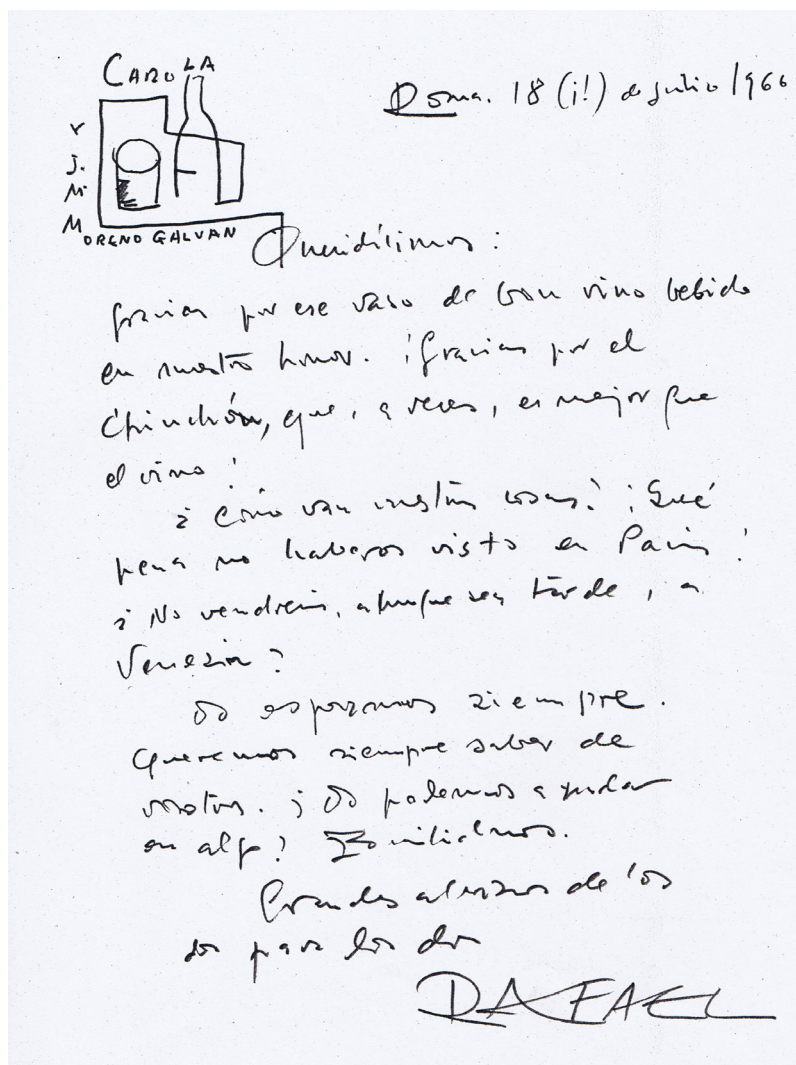
(...) y de pronto, apretó el puño de su mano derecha y, como en un alegato, me dijo: «Yo no puedo volver todavía... Ya, ya se que a mí no me pasaría nada, pero hay hombres en las cárceles, hay presos políticos cuyo delito ha sido pensar como yo, actuar como yo hubiera actuado... No, José María, no: yo no puedo volver en estas condiciones. Volveré cuando den esa amnistía, porque... ¿cómo no la van a dar?, ¿a qué van a esperar cuando toda España la pide?»²⁶⁸.

266. MORENO GALVÁN, José María: «Con Rafael Alberti, entre Venecia y Roma», (...), pp. 44-46.

267. *Ibidem*, p. 44.

268. *Idem*.

«Con Rafael Alberti, entre Venecia y Roma» es una crónica que refleja fielmente no solo la situación de los exiliados españoles tras la muerte de Franco, sino el sentir español durante la transición democrática, un período estigmatizado por una evidente indefinición que a muchos les hacía sospechar que la nueva monarquía vendría a legitimar las premisas político-sociales del franquismo.



Documento 21. Carta de Rafael Alberti a José María Moreno Galván en la que el poeta gaditano lamenta no haber coincidido en París y pregunta al crítico si irán, él y su esposa Carola a Venecia. Fechada el 18 de Julio de 1966. Extraída de Extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176533 Arch. MG 16 N° Reg. 176422.



Fotografía 22. Rafael Alberti y José María Moreno Galván en la entrada de la famosa trattoria de Mario en el Trastevere. Fotografía fechada entre el 10 y el 12 de enero de 1976. Fotografía de Beatriz Amposta. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176578 Arch. MG 41 (1-52) N° Reg. 176422.



Fotografía 23. Rafael Alberti y José María Moreno Galván comiendo en la trattoria de Mario en el Trastevere. Fotografía fechada entre el 10 y el 12 de enero de 1976. Fotografía de Beatriz Amposta. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176578 Arch. MG 41 (1-52) N° Reg. 176422.

Como indicaba anteriormente José María en su artículo de *Triunfo*, fue convocado junto a Alberti y Aguilera Cerni por el presidente de la Bienal de Venecia de 1976, Carlo Ripa di Meana, para comentar algunos aspectos del pabellón de España.

Debemos tener en cuenta que en 1976, a pesar de la muerte de Franco, España no era aún un país democrático, y por lo tanto su participación oficial en la 37ª Bienal de Venecia quedaba descartada. Sin embargo, existía un gran deseo de poner a España en el centro de la nueva concepción de la Bienal, la cual estaría marcada por un espíritu de defensa de los poderes democráticos, la ideología de izquierdas y el rechazo a cualquier elemento fascista, subrayando así la importancia de los poderes progresistas tanto en la sociedad como en el arte. La opción adoptada fue la representación no oficial del país en la Bienal.

La polémica estalló precisamente al debatir el modelo de representación que España tendría en la Bienal, si debía constituir una crítica decidida contra el régimen franquista y su opresión política, conectándose de esta manera con las iniciativas ideológicas de izquierdas más radicales, o si debía adoptar un posicionamiento más neutral, en el que también estuviera presente el tema político, pero cuya base fundamental fuera lo artístico-teórico. Los defensores de la primera opción fueron Tomás Lloréns, Valeriano Bozal, Oriol Bohigas, Víctor Pérez Escolano, Alberto Corazón, Tàpies, Saura, Arroyo, Renau, Equipo Crónica e Ibarrola, que configuraron un comité experto de críticos y creadores españoles. La segunda opción fue sostenida por los citados Moreno Galván, Alberti y Aguilera Cerni, quienes apostaban por una vía más moderada, menos radical y así se lo hicieron saber al presidente del evento. Éstos percibían el proyecto del comité «limitado» y poco interdisciplinario y no veían con buenos ojos el enfoque que Eduardo Arroyo, comisario del pabellón español en la Bienal, otorgaría al proyecto expositivo. José María expresaría su decepción en un artículo titulado «La alcaldada de la Bienal de Venecia» que se publicaría en el diario El País el día 25 de julio de 1976 y que merece la pena reproducir íntegramente:

Debo confesar mi tendencia al pilatismo —a lavarme las manos el conocido personaje evangélico— en el asunto de la Bienal de Venecia, en su proyectada exposición española, del que yo era, por lo menos, un testigo, no sé bien si de cargo. Quería lavarme las manos, digo, con ese gesto que con tanta frecuencia me ha molestado en otros personajes cuando, a ciertos requerimientos míos, me han contestado: «Es que yo —sabes— no soy político.» La respuesta de Juan de Mairena, que yo tenía preparada siempre para esa argumentación, se volvía contra mí. No puedo citarla textualmente. Juan de Mairena decía que hay que ser político, porque si no seríamos aplastados por los que dicen no serlo y, en realidad, hacen su política, que casi siempre es a favor de ellos y contra nosotros...Yo no quería hablar del problema de la Bienal veneciana —en la proyectada exposición española de este año— para no herir susceptibilidades, para no tener que enfrentarme a los criterios de los que en ese proyecto eran directivos, pues resulta que eran mis amigos: Antonio Tápies, Antonio Saura, Tomás Llorens, Valeriano Bozal, el Equipo Crónica, etc.

Pero desde que Valeriano Bozal, por una parte, y Antonio Saura, por otra, decidieron atacar por escrito y desconsideradamente a los que no estaban con ellos, mi prudencia empieza a resultar culpable. Antonio Saura casi llega al insulto en el caso de Aguilera Cerni y, con respecto a Canogar, supone que debe permanecer callado porque fue seleccionado repetidas veces en el régimen anterior de la Bienal. Si eso último resultara una culpa, habría que ver quién estaría facultado para tirar la primera piedra...

Carencia de procedimientos democráticos

Pero el problema se sitúa más allá de los posibles insultos personales. El problema se centra, fundamentalmente, en la carencia de procedimientos democráticos para determinar la selección concurrente a la Bienal, cuando el democratismo ha sido la cualidad que más se ha reclamado y exigido, tanto por el organismo permanente veneciano como por la comisión española formada con este fin.

Hace siete meses, yo mismo fui llamado por la Bienal veneciana para tratar de este tema. Fuimos citados en aquella ocasión Rafael Alberti, Vicente Aguilera y yo. Por lo visto, algunos personajes importantes de la vida comunal de Venecia —el pintor Emilio Védova y el músico Luigi Nonno— habían reclamado del consejo de la Bienal nuestra presencia, junto a la otra comisión, que ya estaba funcionando. Cuando llegamos a Venecia y cambiamos nuestras primeras impresiones con el presidente de la Bienal, señor Rippa di Meana [sic], y algunos otros miembros directivos, supimos que el gran ideador de la exposición española de esta Bienal era Eduardo Arroyo, un pintor español que vive en Italia y que es miembro permanente de la Bienal veneciana. Desde que tuvimos noticia de ese nombre, tanto Rafael Alberti como yo nos negamos en rotundo a colaborar con él, y cuando supo nuestras razones, de la misma opinión fue Vicente Aguilera. Eduardo Arroyo, en la plácida vida italiana, ha realizado una serie de exposiciones escandalosas donde ha pretendido poner en solfa a personajes muy notorios del régimen franquista, lo cual le valió una fugacísima detención cuando vino a España... Pero no era eso lo que a Rafael y a mí nos molestara fundamentalmente. Lo que nos molestó fue que, de la misma manera, en otra exposición había procurado poner en solfa a Dolores Ibarruri... Ni Rafael, ni Vicente Aguilera Cerni, ni yo aceptamos ningún tipo de colaboración con ese ultraizquierdista sin riesgo, que procura mantener la guerra civil desde los escenarios italianos...

Nos negamos, pues, a toda posible colaboración y, por lo visto, de nuestra misma opinión son la mayor parte de los artistas españoles, por esa o por otras razones. Me extraña mucho que Saura haya aceptado colaborar con Arroyo, pues él lo conoce muy bien, sabe de su oportunismo fácil y de su mediocridad en el terreno del arte. Y me extraña más que otras personas, como Valeriano Bozal, tengan que recurrir a procedimientos injustos para justificar la alcaldada de la selección de esa Bienal. Por ejemplo, a llamar fascista a un pintor como Pepe Caballero, que no lo fue nunca y que, incluso, tuvo que pagar la cuota —en su familia y en su persona— que fue corriente en

España en esos fracasos. De todas maneras, deseo fervientemente que esa exposición española sea un éxito²⁶⁹.

La disputa entre ambos bandos fue disminuyendo en la medida que Ripa di Meana y los órganos directivos de la Bienal optaron al final por el proyecto elaborado por el comité inicial, el cual fue elegido casi por mayoría absoluta. Cabría añadir que la propuesta defendida por Alberti, Aguilera Cerni y Moreno Galván, posiblemente por su forma más interdisciplinaria y multimedia, implicaba mayores exigencias: «...no se hubiera realizado: porque era muy difícil poner en práctica el proyecto Aguilera - Moreno Galvan - Alberti; muy difícil y muy costoso»²⁷⁰. El proyecto que se desarrollaría finalmente sería el diseñado por el primer comité: *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* fue el nombre de la muestra que recogió el relato retrospectivo de los últimos cuarenta años de arte en España y cuyo objetivo explicaban Bozal y Llorens:

(...) analizar y corregir la imagen de la vanguardia española que la antigua «Biennale» le había estado ofreciendo hasta su crisis en 1972, una imagen que era necesariamente ideológica —en el peor sentido— y falsa, debido a su ocultación implícita del contexto político en el que el arte era producido entonces en España. Semejante imagen, la de un arte español similar al arte vanguardista producido en otros países dotados de instituciones políticas diferentes («normales»), había sido utilizada deliberadamente en el extranjero por el régimen dictatorial español para apoyar la aseveración de que también era, a su manera diferente, una especie peculiar de democracia. Al propio tiempo, dentro de España, la selección para las exposiciones internacionales estaba siendo utilizada como un instrumento de represión y de «recorte» destinado a canalizar y confundir la cuestión de las relaciones entre cultura (en el sentido antropológico social) y arte, entre ideología y clase social²⁷¹.

269. MORENO GALVÁN, José María: «La alcaldada de la Bienal de Venecia», *El País*, 25 de Julio de 1976, p. 23.

270. TORRENT, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia*, Castellón: Col·lecció Universitaria, 1997, p. 232.

271. BOZAL, Valeriano y LLORÉNS, Tomás: «Introducción». En: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936-1976*. Madrid, 1976, pp. XI-XII.

La investigadora Noemí de Haro opina sobre la opción que finalmente gestionaría el pabellón de España «Era una forma de “hacer justicia” y de marcar el punto de vista desde el que tendría lugar la revisión de todo lo sucedido en el campo del arte durante los años de dictadura»²⁷². Evidentemente, la confrontación que se produjo entre ambos equipos revela dos perspectivas sobre el papel político-cultural que debía desempeñar España en un momento tan delicado y un evento tan importante: una propuesta volcada en lo que podríamos llamar la recuperación de la «voz ahogada» por la dictadura, consiguiendo rescatar y trazar una historia del arte español de los años más oscuros del franquismo, y otra más conciliadora, también política, pero más enfocada a mostrar la diversidad de lenguajes del presente artístico español.

Para José María esta bienal supuso una dolorosa ruptura con muchos de los que habían sido camaradas del PCE, compañeros y amigos del mundo profesional. Su relación con Valeriano Bozal, por ejemplo, al que habría apoyado desde su juventud y con el que habría compartido numerosas aventuras en la disidencia antifranquista quedaría, tristemente, rota hasta el final de sus días. No obstante, tras el fallecimiento de Moreno Galván en 1981, Bozal lo recordaría con cariño, valorando su papel como intelectual, así como figura moral y política imprescindible en la lucha antifranquista²⁷³.

La Bienal de Venecia de 1976 resulta una iniciativa interesante de analizar por diversos motivos. En primer lugar, porque se gesta en un panorama algo convulso, marcado por la muerte de Franco y un prometedor panorama que ya se perfilaba como democrático; en segundo lugar, porque suponía la incorporación definitiva de España a un escenario artístico europeo, por primera vez liberado del peso oficialista del franquismo, y en tercer lugar, porque en dicho evento convergieron y participaron intelectuales de izquierdas que enfocaban la muestra española desde perspectivas políticas más o menos radicales. La Bienal del 76 fue considerada «Cierre y apertura de una época, en lo que a la historia del arte español se refiere»²⁷⁴.

272. DE HARO GARCÍA, Noemí: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 89-90.

273. BOZAL, Valeriano: «José María Moreno Galván: un ejemplo de solidaridad», *El País*, publicado el 3 de abril de 1981. [Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1981/04/03/cultura/355096802_850215.html]. Fecha de consulta: 10/04/2019.

274. DE HARO GARCÍA, Noemí: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (Tesis Doctoral), (...), p. 89

13 Últimos proyectos laborales: Centro Iberoamericano de Cooperación

215

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

A finales de los años 60, José María ya sufría graves problemas de salud. Tomaba una medicación diaria para la tensión, el riñón y el corazón e intentaba seguir una dieta baja en grasas y azúcares. Su mujer Carola jugó un papel fundamental en este sentido, ya que controlaba la toma diaria de sus medicamentos, así como la tendencia comilona de José María, aspecto idiosincrásico del crítico. Muchos de sus amigos recuerdan cómo este siempre intentaba saltarse la dieta y degustar algún plato poco conveniente para su enfermedad. Cristina Almeida, amiga y abogada de José María, contaba entre risas:

Él lo que más gozaba era yéndose a comer una «morcillita» a un bar que teníamos al lado de las Salesas. Y como no venía Carola con él, que era la que le controlaba... Me decía: «¡Cristina, déjame que me tome algo!», y yo le decía: «Si te ha dejado el juez salir por la boca... ¿Cómo te voy a decir que no? Aunque mueras por la boca, por lo que comes, José María»²⁷⁵.

Otra anécdota al respecto, la cuenta su amigo José Manuel Caballero Bonald:

Él sufría también con la comida. Él era muy comilón, como su hermano Francisco, pero a él se le notaba más porque estaba más gordo. Las comidas donde él intentaba robarle la tortilla al que estaba al lado eran episodios muy divertidos. Y Carola riñéndole, muy encima constantemente, lo tenía agobiado en ese aspecto. Yo recuerdo una anécdota... El director de cine Franco Rossi, italiano, venía a hacer un documental sobre la

275. Entrevista personal con Cristina Almeida.

vida en España en los últimos años, a final de los 60, sobre el franquismo, y nos reunimos en el estudio de Carola, en el barrio de Niño Jesús. Alguien trajo un jamón para que Franco Rossi conociera el jamón y repartirlo mientras hablábamos, comiendo y riendo. José María no podía comer porque Carola lo vigilaba. En un momento determinado, se levanta, cogió el jamón, salió corriendo y desapareció. Todos nos quedamos estupefactos con aquella salida porque no pudo evitarlo. Seguramente se fue a algún sitio a comerse un trozo de jamón sin que lo vieran. El hecho de no comer lo tenía muy fastidiado²⁷⁶.

Desgraciadamente, su enfermedad avanzaría rápidamente. José María padecía una arterioesclerosis grave que día a día lo iba mermando y alejándolo de su quehacer intelectual. Él mismo describía su desesperanza ante la enfermedad en una crítica que dedicó a Vicente Vela y en la que incluso llega a plantearse la utilidad de sus críticas:

Como siempre llego tarde a los comentarios, también llego ahora tarde al de Vicente Vela. Me figuro que cuando salga esto que escribo ya estará clausurada su exposición de Rayuela Claudio Coello. Pero, en fin, eso de llegar tarde debe ser mi destino. Yo no llego temprano más que cuando estoy enfermo. ¿Para qué sirven en realidad, estos comentarios?²⁷⁷.

No obstante, tenemos constancia de que hasta el año 1979, José María mantuvo su actividad y sus ganas de trabajar en el mundo del arte. En el año 1978 viajó a Caracas y Lima, invitado como conferenciante en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado entre el 18 y el 27 de junio del citado año y que fue convocado por Marcos Miliani, director del Museo de Bellas Artes de Caracas entre 1976 y 1978. Carola, su esposa, lo

276. Entrevista personal con José Manuel Caballero Bonald.

277. MORENO GALVÁN, José María: «Vicente Vela, Galería Rayuela 19», *Triunfo*, nº 663, 1975, pp. 64-65.

acompañó en un viaje que resultaría vital para el crítico, pues le permitió conocer a fondo la realidad artística de Venezuela y Perú:

En más de una ocasión me preguntaron allí mismo en Caracas, si yo consideraba útiles y productivos los citados encuentros. Respondí siempre que sí, que los consideraba muy útiles. Y no por lo que en ellos dilucidáramos o discutiéramos, (...), sino porque todos nos encontramos, nos conocimos, tomamos una copa juntos y cambiamos impresiones²⁷⁸.

En el citado encuentro, José María pronunció una ponencia titulada «Para una originalidad del arte iberoamericano». El crítico comenzó su intervención señalando que en los últimos años del siglo XV y en los primeros del siglo XVI, esto es, en la época de la conquista occidental de América, Europa acabó con la última oportunidad que tenía de descubrir verdaderamente el Nuevo Mundo. Argumenta José María en esta ponencia que las expediciones conquistadoras enterraron la originalidad radical de lo descubierto, perdiendo la oportunidad de aprender de ellas e integrarlas:

No seré yo quien se queje de aquel proceso de interpenetración y de ósmosis entre los dos mundos, aun teniendo en cuenta la barbarie, que doy por supuesta, en mis compatriotas de entonces, los conquistadores, ni me quejo de la consumación, aunque lo fuera a sangre y fuego, de ese «acuerdo» entre dos mundos que se desconocían. Pero lamento esa última oportunidad que entonces se perdió de conocer verdaderamente «otro mundo»²⁷⁹.

278. MORENO GALVÁN, José María: «Encuentro de artistas y críticos en Caracas», *Triunfo*, nº 808, 1978, p. 53

279. MORENO GALVÁN, José María: «Para una originalidad del arte iberoamericano». Conferencia pronunciada durante el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado entre el 18 y el 27 de junio de 1978 en Caracas, p. 1. Extraído del archivo del Centro Información y Documentación Nacional de las Artes Plásticas de Venezuela. Signatura: Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos 31.10.1 *Moreno Galvan, José María* (). Para una originalidad del Arte Iberoamericano. -EN: . Caracas /

En su intervención, José María enfrentaba la tradición europea, basada en una concepción histórica y en la cristalización de la forma, con la cultura americana, despegada del historicismo y más cercana a la naturaleza que a la forma:

Ese concepto, el de historia, que aquí acabo de concederle con bastante gratuidad a conquistadores y conquistados — aun dando por supuesto la presumible barbarie de los primeros y la segura «imago mundi» de los segundos al margen de toda historicidad, el concepto de la historia —digo— es lo que sin duda distinguía más a los descubridores, aunque individualmente no tuviesen una clara conciencia de ello, pues ya digo que doy por supuesto en ellos una gran dosis de barbarie original²⁸⁰.

El texto de José María se centra en describir esa tensión o lucha que ha existido entre la forma (representada por Europa) y la naturaleza (representada por América del Sur), y cómo el arte contemporáneo se convierte en reflejo de dichas tensiones:

Pues bien, ese arte americano al que he señalado como provincial en sus emocionantes esfuerzos por seguir la preceptiva contemporánea de constituirse en torno a la «naturaleza de la forma» tenía algunas peculiaridades fundamentales para seguir esa preceptiva. Para resumir (...) diré que ese arte, constitutivamente, era más naturaleza que forma. Y ese era un problema que salía a relucir en todas sus tentativas. Había —y hay— en todas las expresiones americanas, una presencia indeseada de la naturaleza que se negaba a someterse a la coyunda de la forma: no una antiforma sino una presencia natural involuntaria, una como exudación de vida o zoológica o selvática, incluso humana (...)²⁸¹.

280. *Ibidem*, p.2

281. «El arte Americano Contemporáneo es más Naturaleza que Forma», *El Nacional*, Caracas, publicado el 20 de junio de 1978, Año XXXV, sección C, p. 1.

Aunque profundizaremos más adelante en las teorías estéticas que José María elabora en torno al arte latinoamericano, en esta intervención atisbamos algunos aspectos interesantes de su pensamiento: en primer lugar, aporta una visión anticolonialista y tremendamente crítica con lo que había sido considerado, y más concretamente durante el franquismo, un capítulo glorioso de la historia de España: el Descubrimiento de América; y en segundo lugar, lleva a cabo una valoración estética y teórica de los fundamentos del arte latinoamericano, como realidad original y no solo en relación a la influencia que pudo recibir de Europa, atendiendo de este modo y poniendo en valor discursos que históricamente habían quedado al margen, lejos de los cauces histórico artísticos hegemónicos. En una entrevista que el diario venezolano *El Universal* le hizo a Moreno Galván, explicaba el crítico «Para mi lo más alentador es que este encuentro se conciba desde América y para ella, porque este es un continente muy original y fundamental. Es más importante aún —dice— el hecho de que América se está tomando en cuenta a sí misma y ya no se considere un dato provincial de Europa»²⁸².

Además de impartir esta conferencia, José María participó en las mesas de debate que giraron en torno a la realidad contemporánea latinoamericana y en las que se expusieron problemas como la dependencia cultural que amenazaba la libertad de críticos y artistas. Los miembros de estas mesas sugirieron también algunas propuestas que pretendían mejorar el panorama artístico latinoamericano, entre ellas, por ejemplo, la creación de asociaciones de artistas plásticos en diferentes países a fin de mejorar la comunicación entre integrantes del sector²⁸³.

Cabría apuntar que numerosos medios de comunicación venezolanos fijaron su atención en la presencia de José María en este encuentro, publicando entrevistas al crítico y recogiendo sus ideas en algunas publicaciones diarias. Además, José María fue invitado por

282. PARÍS, Virginia: «Un acercamiento entre la cultura española y el auge del Arte Latinoamericano», *El Universal*, Caracas, publicado el 17 de junio de 1978, sección 1, p. 25.

283. ARJONA, Marta: «Proposición de la mesa de trabajo N° 3, tema: "Contexto social del arte iberoamericano"; para ser presentada en la sesión plenaria del Primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos», 1978. Extraído del archivo del International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Artes, Houston. [Disponible en línea: <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/850349/language/es-MX/Default.aspx>]. Fecha de consulta: 11/04/2019.

el diario venezolano *El Nacional* a escribir una reseña sobre la exposición de pintores venezolanos que con motivo del encuentro se celebró en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. En dicha reseña José María apuntala algunas de las ideas que ya había expuesto en su intervención «Pienso que la peculiaridad, y acaso la gran lección de Venezuela consiste, al contrario, en haber promovido la victoria de la naturaleza contra los mecanismos; acaso la victoria de la naturaleza contra la historia,(...)»²⁸⁴.

José María dedicó también algunos artículos en su cabecera de referencia, *Triunfo*, a este viaje entre dos países en el que conoció museos (el Museo de Bellas Artes y el citado Museo de Arte Contemporáneo de Caracas), galerías (la Galería Nacional de Caracas y la galería Nueve de Lima), así como personalidades del mundo del arte contemporáneo venezolano y limeño (el pintor Manuel Espinoza; la directora del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, Sofía Imbert; el artista Fernando Scislos y la escultora boliviana Marina Nuñez del Prado, entre otros). A este viaje, además de Carola, le acompañarían algunos amigos artistas (Juan Genovés, Rafael Canogar, Guinovart y Saura), y otros compañeros estudiosos y críticos de arte (Enrique Azcoaga, Ángel Rodríguez Valdés y Carlos Areán). En relación a éste último, relata José María una anécdota algo embarazosa:

(...) Carlos Areán, se lanzó, cuando nadie lo esperaba y sin que nadie lo hubiera pedido, a una apasionada profesión del franquismo decidido. Yo no estaba presente en aquel momento; algo me había retenido fuera de la sala de conferencias. Cuando llegué, oí a Antonio Saura pedir la palabra para protestar, y ya pude atar los primeros hilos. Parece ser que la motivación inicial de Areán fue una defensa de Fidel Castro, pero, para legitimar en su concepto la actitud, consideró pertinente decir que él era franquista y yo no se cuántas cosas más. Eso fue, me parece, lo que peor le sentó a Saura: defender a Castro a través de la apología de Franco. La verdad, eso sentó mal a todos: a los americanos y a los españoles (por supuesto, también a

284. MORENO GALVÁN, José María: «Recuento sin crítica. Sobre la exposición de Pintores de Venezuela», *El Nacional*, Caracas, publicado el 16 de julio de 1978, Año XXXV, p. 3.

mi). Yo sentí que Carlos Areán saliera con esa «pata de gallina» que ya caracterizaba a todo lo suyo. Y hasta en ocasiones, tuve yo que salir en defensa de Carlos, en reuniones de pasillo, recordando como, en una ocasión en que yo fui juzgado y condenado, Carlos Areán depuso en mi juicio y depuso en mi favor... pero el mal ya estaba hecho²⁸⁵.

Como podemos observar, la realidad política imponía su protagonismo. La mayoría de invitados y asistentes a este encuentro eran personas activamente políticas y preocupadas por el devenir que se iba perfilando en el horizonte español: la inminente democracia. Los encontronazos entre personas de distinto signo político en este momento eran frecuentes y naturales. En relación al tema político, también cita José María las conversaciones informales que iniciaban Juan Genovés y Rafael Canogar acerca de los sindicatos de artistas españoles y latinoamericanos²⁸⁶.

Este viaje fue, sin duda, un acicate para Moreno Galván, quien meses después intercambió correspondencia con el director del Centro Iberoamericano de Cooperación, José García Bañón; el presidente de dicha institución, José María Moro Martín-Montalvo y su secretario general, José María Álvarez Romero, con el objeto de solicitar un puesto de trabajo acorde a sus estudios y experiencia laboral, así como lanzar, paralelamente, la propuesta de creación de una oficina, archivo y biblioteca de arte hispanoamericano.

En una de sus cartas, José María explica a García Bañón que en el año 1952 comenzó a trabajar en el Instituto de Cultura Hispánica como «auxiliar de segunda». El problema llegaría años después, en 1957, cuando habiendo ya obtenido su título superior en la Escuela Oficial de Periodismo, la dirección del Instituto, que por entonces ostentaba Blas Piñar, decidió no regularizar su situación como titulado facultativo superior, manteniéndolo en el puesto de auxiliar. Evidentemente, Blas Piñar no profesaba demasiada simpatía por José María, a quien consideraba un intelectual peligroso. Ante dicha

285. MORENO GALVÁN, José María: «Encuentro de artistas y críticos en Caracas», (...), p. 53.

286. Además del artículo de *Triunfo* anteriormente reseñado, hay otras dos críticas en las que Moreno Galván hace referencia a su estancia en Caracas y Lima:

MORENO GALVÁN, José María: «Desde América Latina», *Triunfo*, nº 759, 1977, p. 56.

MORENO GALVÁN, José María: «Arte: seis pintores venezolanos», *Triunfo*, nº 818, 1978, p. 52.

injusticia, el crítico solicitó una excedencia al Instituto de Cultura Hispánica²⁸⁷. Tras más de veinte años, José María pedía a la nueva dirección del Centro Iberoamericano de Cooperación dar por terminada su excedencia y volver a trabajar en esta institución²⁸⁸. En estas fechas, la familia Moreno Torres transitaba una época de apuro económico, tal y como indica José María en otra carta que remitiría a Moro «necesito un sueldecito lo más decente posible, para poder echarle una manita a mi familia»²⁸⁹. Más allá de la necesidad económica, José María lanzaba a la dirección de este centro una propuesta muy interesante, la creación de un centro de documentación de arte iberoamericano:

La segunda razón —yo nunca pido nada si no puedo ofrecer algo a cambio— era la de ofrecerle a esa casa mi trabajo en lo que yo se hacer. Y se me ocurría, aparte de la asesoría que tu insinuaste, iniciar un despacho de información de las artes y de los artistas hispánicos... que en ese sentido no hay nada hecho en ninguna parte, ni de aquí ni de hispanoamerica. Recuerdo que en una ocasión le ofrecí yo esa idea a Panero, hace ya años, pero en aquella ocasión fue el instituto —y España— salvado oportunamente por don Blas²⁹⁰. Y no se pudo pensar más. Ahora, sin ningún blas-piñar en perspectiva, se trataría de ir formando un archivo-biblioteca de las artes y de los artistas hispanos —cosa que no existe ni aquí ni en ninguna parte— y junto a él, como una dependencia del mismo, la asesoría esa de que hablabas. Ese «servicio informativo de las artes hispánicas» es, en realidad, una necesidad que yo no me he inventado ahora, creeme. Y una de dos: O el centro ese de cooperación iberoamericano tiene un sentido, en cuya caso

287. Aunque el crítico indica en esta carta que solicitó una excedencia al ICH, su amigo chileno José Balmes explicaba en una entrevista al Museo de la Solidaridad Salvador Allende que José María fue cesado por Blas Piñar debido a que este preparó una conferencia sobre el *Guernica* en 1957.

288. Carta de José María Moreno Galván a José García Bañón, director del Centro Iberoamericano de Cooperación. Fechada en Julio de 1978. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176527 Arch. MG 10 N° Reg. 176422.

289. Carta de José María Moreno Galván a José María Moro Martín-Montalvo, presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación. Fechada el 25 de septiembre de 1978. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176545 Arch. MG 28 N° Reg. 176422.

290. Se refiere al anteriormente citado Blas Piñar, antiguo director del Instituto de Cultura Hispánica.

tenéis de potenciar en él la dimensión del arte; o eso no sirve para nada, en cuyo caso lo mejor es mandarlo todo a hacer puñetas²⁹¹.

Como podemos observar en el fragmento anterior, el proyecto propuesto por José María estaría destinado a la investigación y el desarrollo de actividades relacionadas con el arte contemporáneo iberoamericano, un ámbito perfecto para él ya que se erigía como uno de los pocos expertos españoles en el tema. La dirección y presidencia del Centro recibieron con buen agrado e interés la propuesta de José María, dando luz verde al proyecto de creación de un centro de documentación de arte contemporáneo iberoamericano dependiente del Centro Iberoamericano de Cooperación.

291. Carta de José María Moreno Galván a José María Moro Martín-Montalvo, presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación. Fechada el 25 de septiembre de 1978. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176545 Arch. MG 28 N° Reg. 176422.

CENTRO IBEROAMERICANO DE COOPERACION
EL PRESIDENTE

Madrid, 26 de septiembre de 1978

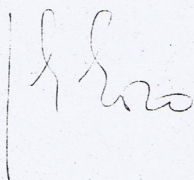
Sr. D. José María Moreno Galván
San Pedro, 1. 1º.
M A D R I D

Mi distinguido amigo:

Tengo mucho gusto en comunicarle que, de acuerdo con la propuesta de la Junta de Gobierno, y en atención a sus méritos y circunstancias, este Centro Iberoamericano de Cooperación ha decidido encargarle de la Asesoría Artística, así como de la puesta en marcha de un servicio de documentación de arte contemporáneo iberoamericano.

Comenzará a realizar dichas tareas el día 1º. de octubre del presente año, de acuerdo con los puntos tratados con la Secretaría General de este Centro.

Le envía un cordial saludo,


~~José Ma. Moro~~

C/AR/a.

Sin embargo, aunque la dirección del Centro Iberoamericano de Cooperación aceptó el reto de poner en marcha este proyecto, no disponía de los recursos físicos necesarios para materializarlo, concretamente de un espacio en el que poder albergar el mismo. Así, en una de las últimas cartas que José María remite a Luís Rosales, célebre poeta e histórico director de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, podemos observar la preocupación del crítico ante dicha circunstancia:

A José María²⁹² todo eso le pareció muy bien, pero me advirtió de que, en el Instituto, hoy, falta la posibilidad material para montar esa oficina... Falta, concretamente, el sitio. Me propuso, pues, que yo fuese trabajando en casa sobre ello que, por lo que respecta al Instituto, se me daría el sueldo, hasta que podamos disponer de un sitio. Y así ha sucedido. Yo, incluso, ya he cobrado el sueldo correspondiente a noviembre, pero...

Pero ¿tú no crees, Luís, que eso de trabajar bajo palabra de honor es algo que no puede satisfacer ni siquiera al que tendría que ser beneficiario de ello, que soy yo? Lo que pasa, Luís, es que esa oficina que propongo no es solo para mí un subterfugio para ganar un sueldo. Es algo en lo que creo que se puede realizar una labor en favor de un mundo en el que creo²⁹³.

José María no se sentía cómodo con la solución que la dirección del Instituto Iberoamericano de Cooperación había alcanzado para él: trabajar en el proyecto desde su casa percibiendo un sueldo hasta que el archivo, la biblioteca y la oficina de arte contemporáneo iberoamericano se pudieran alojar en las instalaciones del Centro. Tristemente, el proyecto ideado por José María no se llevaría a cabo a pesar de su ilusión e insistencia. Éste repetía en una de sus últimas cartas al presidente del Instituto, José María Moro:

292. Se refiere a José María Moro Martín-Montalvo, presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación.

293. Carta de José María Moreno Galván a Luís Rosales. Fechada el 5 de diciembre de 1978. Archivo General de la Administración (AGA). Disponible en el Portal de Archivos Españoles (PARES). Signatura: ES. 28079. AHN/ DIVERSOS_LUIS_ROSALES,12,N.35.

(...) yo no puedo estar conforme con eso de cobrar por un trabajo que voy realizando en casa bajo palabra de honor. Yo lo que quiero es trabajar para formar aquí la oficina central de las artes hispanoamericanas, cosa que yo creo que no existe ni aquí ni en ninguna de nuestras repúblicas hermanas, pues si nos decuidamos de ello acabará adelantándose alguna oficina «latino-americana», con la consiguiente deshispanización que ello supondría...²⁹⁴.

Éste es el último proyecto profesional que José María trataría de poner en marcha ya que poco después la enfermedad se adueñaría por completo de su vida, alejándolo por completo de sus quehaceres laborales.

294. Carta de José María Moreno Galván a José María Moro Martín-Montalvo, presidente del Centro Iberoamericano de Cooperación. Fechada el 1 de Febrero de 1978. Extraída de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176524 Arch. MG 7 N° Reg. 176422.

14 José María Moreno Galván. In memoriam

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Durante los dos últimos años de su vida, 1979 y 1980, José María cesó casi por completo su actividad como crítico de arte ya que sus problemas de salud se lo impidieron. Falleció el 23 de marzo de 1981, a los 57 años de edad en la antigua Clínica de la Concepción de Madrid, actual Hospital Universitario Fundación Jiménez Díaz. Fue enterrado en el cementerio civil de Madrid en el mismo sepulcro que su querido amigo Manolo Millares, quien había fallecido 9 años antes. Casi todos los medios de comunicación se hicieron eco de la noticia y muchos de ellos dedicaron una o dos páginas a hablar de la importancia de su figura y de su labor en el arte contemporáneo español. José Ángel Ezcurra, director de la revista *Triunfo*, escribió en la que fue cabecera principal del crítico durante 15 años un merecido homenaje en el que explicaba el triste deterioro de José María:

Su hueco entre nosotros ya se había producido hace tiempo, cuando la enfermedad le fue apartando, poco a poco, inexorable, de su quehacer. Se iban espaciando demasiado sus ya sólo visitas a la Redacción: recogía sus cartas parsimoniosamente, inquiría noticias a uno o a otro y, a veces, se te quedaba mirando sin más. Era como un cruel recorte, a tope, que su padecimiento imponía a lo que antes había sido cálida irrupción, sonriente incitación a conversar, a considerar el cariz de la actualidad o volcar preguntas que nacían de su abierta curiosidad, con aquel comportamiento entrañablemente llano, antípoda del que adoptaría cualquier autoclasificado (...) ²⁹⁵.

Periódicos como *La Vanguardia*, *El País* o *Pueblo* dedicaron páginas completas en las que se describía la trayectoria profesional de José María, se ponía en valor su aportación al mundo del arte español y

295. EZCURRA, José Ángel: «José María Moreno Galván», *Triunfo*, nº 6, 1981, p. 95.

su inestimable ejemplo moral. Las palabras que el profesor Calvo Serraller dedicaría al crítico en el periódico *El País* hacían hincapié en su carácter político, siempre comprometido y respetuoso con los demás:

Moreno Galván fue, sobre todo una pasión desbordante de vida y solidaridad. Su muerte prematura ha sido quizá el producto de quien no se resignaba a vivir a medias, sin libertad ni ilusiones. Encarcelado en diversas ocasiones, contó siempre con la reacción de simpatía de todos los artistas españoles, que le respetaban por su compromiso político y que le agradecían su dedicación entusiasta a la difusión del arte renovador. Quizá lo más admirable de su actitud fue que, siendo un intelectual comprometido, jamás fue sectario; no quiso dictar nunca normas artísticas, sino que le bastó con admirar las que surgían espontáneamente, y supo mantenerse muy digno en el ejemplo de su comportamiento ético²⁹⁶.

Muy significativo fue también el texto conmemorativo que su amigo Valeriano Bozal le dedicaría, pues a pesar del distanciamiento que se había producido entre ambos tras la Bienal de Venecia de 1976, Bozal no dejó de reconocer públicamente el papel fundamental que José María había desempeñado tanto en el desarrollo del arte contemporáneo español como en la vida política del país. Además, Bozal hace en su texto un repaso excelente sobre los tres libros de José María. Merece la pena reproducir íntegramente su homenaje

296. CALVO SERRALLER, Francisco: «Falleció José María Moreno Galván, crítico de las últimas vanguardias españolas», *El País*, publicado el 24 de Marzo de 1981. [Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1981/03/24/cultura/354236406_850215.html]. Fecha de consulta: 20/04/2019.

José María Moreno Galván: un ejemplo de solidaridad

Es para mí imposible, aunque lo desease, hablar de José María Moreno Galván con la distancia que la objetividad dice exigir. Mi relación con él fue una relación personal; personal fue la lectura de sus libros y artículos; personales las discusiones que en diversas ocasiones mantuvimos. Conocí a José María Moreno Galván en los últimos años de la década de los cincuenta. Era, creo, un momento importante del arte español. La polémica entre las diversas posiciones era más intensa que nunca, y el debate se llevaba a cabo tanto teórica como prácticamente. También, ¿por qué no decirlo? ideológicamente. El informalismo español triunfaba en Venecia, pero ésta no era la única orientación que reclamaba su vigencia: las posiciones analíticas del Equipo 57, posteriormente desarrolladas en el normativismo que alentó Vicente Aguilera Cerni, las del realismo, ejemplificadas, en Estampa popular, se la disputaban. Y eran momentos importantes no sólo para la pintura, sino para la cultura y la política españolas. El cambio de orientación política del franquismo, con el advenimiento del Opus, el plan de estabilización, las huelgas y la consolidación del movimiento obrero, abrían expectativas que hasta entonces habían sido muy débiles.

Posiciones dispares

Ese fue el marco en que conocí a Moreno Galván. Mis últimas conversaciones con él tuvieron lugar muchos años después, con motivo de las polémicas motivadas por la participación española en la Bienal de Venecia de 1976, de cuyo comité organizador yo formaba parte. No he de ocultar que estas conversaciones fueron vidriosas y que nuestras posiciones eran muy dispares. Entre una y otra fecha han pasado muchos años y muchas cosas en el arte español. En buena parte de ellas intervino José María Moreno Galván, y difícilmente podrían explicarse sin su presencia. Moreno no era un erudito, ni nunca pretendió serlo -«Quien trabaja como yo, sin fichas, sin orden, en la más paradisiaca de las anarquías, no puede citar sin miedo a la impertinencia»-. A pesar de ello escribió tres libros que son de obligada consulta para quien pretenda comprender la evolución de nuestro arte y, con él, de nuestra cultura reciente, pues una de sus más singulares características es que siempre supo ver la actividad artística en su entorno, siempre valoró en justa medida la proyección cultural e histórica de

las imágenes que veía, ante las que se entusiasmaba.

Sus obras

*El primero de los libros de Moreno se titulaba *Introducción a la pintura española actual*, y fue publicado en 1960 por, paradójicamente, la *Editora Nacional*. Era el primer intento de ofrecer un panorama vertebrado de la vanguardia a partir de la ruptura que supuso la guerra civil. El segundo, de carácter más teórico, llevaba un título sugestivo, expresivo de la situación por la que en aquellos años atravesábamos: *Autocrítica del arte*. Aunque apareció editado en 1965, había sido escrito bastante antes y la advertencia preliminar está firmada en octubre de 1963. El libro tuvo su origen en una serie de artículos que, con el título genérico *Epístola moral*, aparecieron en la revista *Artes*, que por entonces iniciaba sus pasos, dirigida por Isabel Cajide y Belén Landáburu. La *Epístola moral* de Moreno era una «carta a los artistas de la última promoción», carta que suscitó respuestas, debate, y que se fue tejiendo al hilo de los acontecimientos: un sermón ético, como, con zumbona ironía machadiana, la denominó Moreno. Sermón ético que fue, a mi juicio, la más interesante reflexión que sobre la vanguardia se llevó a cabo en esos años en España. Pero fracasará quien busque en sus páginas información sobre la vanguardia española. Los nombres españoles que sus páginas citan son muy pocos. Sin embargo, el libro no se entiende si no es escrito en España y en aquella fecha. En su prólogo, Moreno dice que desea hablar del «comportamiento civil del arte», del arte visto como una «síntesis significativa del mundo social e histórico». Y en todas sus páginas -contra lo que pudieran pensar algunos modernos escépticos al leer estas afirmaciones- habla de arte, de imágenes y, por ello, al hablar, tensamente, de las imágenes, habla también de ideas... y de placeres: el placer de ver, de ver pintura, de paladearla, que Moreno tuvo como ningún otro. En todas sus páginas late una serena tensión que enriquece sus juicios y que, creo, enriquecía la vida artística y cultural de la España de aquellos años. Por eso, nada más lejos de Moreno Galván que el dogmatismo.*

Solidaridad

Y si él se ocupó del «comportamiento civil del arte» -y a mí me hu

quiera gustado que escribiera / reescribiera, años después, su Epístola moral-, hay que recordar también su comportamiento civil. José María Moreno Galván fue un hombre sano, moralmente sano, que nunca ocultó sus convicciones políticas y civiles, pero que tampoco hizo bandera o estandarte de ellas. Por no ocultarlas se vio en situaciones difíciles -Baeza, el homenaje a Picasso...-, y recibió la solidaridad que, no habiéndola buscado, se merecía naturalmente. Recuerdo ahora el simbólico encierro en el Museo del Prado, en la rotonda de Goya -hoy no podríamos hacerlo, está cerrada-, para pedir su libertad. No era, como dijo despectivamente un ministro de Información del franquismo, un habitual firmante de cartas -«esos intelectuales de firma...»-, no fue ese su oficio, pero firmaba las que fueran necesarias, prolongando así, naturalmente, sus convicciones y su actividad diaria. Muchas veces sabía que no alcanzaría su destino, que las peticiones nunca serían contestadas, pero era su obligación -y la nuestra-, es su obligación, y la nuestra, estar ahí, encima, dar la lata, recordar la existencia de los principios...; que el poder, cualquiera que sea, no se encuentre solo, que llegue a tener, así, la añoranza de la justicia y de la libertad.

Con José María Moreno Galván se ha ido, también ya, la nostalgia de lo perdido²⁹⁷.

Dos días después de su muerte la Asociación Sindical de Artistas Plásticos de Madrid solicitó la medalla de oro de las Bellas Artes para José María Moreno Galván por su trabajo como crítico de arte, queriendo hacer coincidir dicho homenaje póstumo con el centenario de Picasso²⁹⁸. Finalmente fueron galardonados con el citado premio el actor Fernando Fernán Gómez, los pintores Antoni Tàpies, Manuel Rivera y el escultor Eduardo Chillida. Dicha circunstancia no enturbiaría ni su prestigiosa carrera como crítico de arte, ni la memoria de aquel morisco de inquebrantable ética, carácter llano y amigable.

297. BOZAL, Valeriano: «José María Moreno Galván: un ejemplo de solidaridad», *El País*, publicado el 3 de abril de 1981. [Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1981/04/03/cultura/355096802_850215.html]. Fecha de consulta: 20/04/2019.

298. «Piden la medalla de oro de las Bellas Artes para Moreno Galván», *El País*, publicado el 26 de marzo de 1981. Recorte de prensa extraído de AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176739 Arch. MG 161 (1-6) N° Reg. 176422.



Imagen 25. Caricatura de José María Moreno Galván realizada por Ortuño en el diario *Pueblo*. La caricatura ilustraba un texto que Santos Amestoy dedicaba a la memoria del crítico. Publicado el 24 de Marzo de 1981.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



BLOQUE II:

**JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN.
APORTACIONES A LA ESTÉTICA
Y A LA TEORÍA DEL ARTE.**

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



1 El Aformalismo

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Como observamos anteriormente en el estudio biográfico de José María Moreno Galván, en el ámbito teórico y práctico el crítico se convierte en uno de los principales defensores de un conjunto de artistas españoles que anteriormente a 1951, año de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, eran completos desconocidos, integrantes de un círculo artístico marginal y ajeno a las instituciones oficiales. La fuerza del aformalismo²⁹⁹ en España, de esos jóvenes que pretendían deshacerse de la tradición artística para construir una nueva corriente, emprender un nuevo camino, conmovió enormemente a Moreno Galván, quien se identificó de inmediato con el nuevo movimiento y consideró que su labor como crítico de arte constituía, además de un apoyo a estos artistas y un modo de legitimar su trabajo, un discurso político de ruptura.

Resulta necesario volver a situarnos en el marco de la I Bienal Hispanoamericana de Arte (1951), evento estratégico que el franquismo desarrollaría con el objetivo de proyectar una imagen de modernidad sobre un país que durante más de diez años había estado sumido en el silencio de la posguerra, la autarquía y la más cruda represión. Fue esta la bienal en la que ese grupo de jóvenes marginales y rompedores comenzaron a incorporarse a las estructuras y organismos oficiales. La abstracción aformalista se convertía entonces en el tema favorito de la crítica, un nuevo lenguaje artístico que esperaba ser definido y en torno al cual se celebrarían encuentros, congresos, etcétera. De entre estos eventos, además de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, destacarían dos: el I congreso de Arte Abstracto de Santander, por ser la primera gran reunión intelectual en torno al tema de la abstracción, y la XXIX Bienal de Venecia, momento en el cual el aformalismo español se consagraría internacionalmente. En el I Congreso de Arte Abstracto, celebrado en Santander en el año 1953, ya encontramos las aportaciones de Moreno Galván, que centraría su discurso en torno a la idea de «destino común»,

299. Utilizaremos el término «aformalismo» en lugar de «informalismo» en consonancia con las ideas de José María Moreno Galván.

un concepto evidentemente marcado por la concepción sagrada y profunda que desde el estado y la crítica se articularía para explicar el nuevo arte. Como ya vimos en el capítulo 6 (*La forja de un crítico: primeras ideas sobre la abstracción española*), el relato aformalista enraizaba con la tradición artística española convirtiéndose en modelo de la modernidad: el sentimiento espiritual o religioso y la profundidad trascendental de la experiencia vital eran dos de los pilares que articularían no solo la base teórica del aformalismo sino toda la historia del arte español. Pero el evento que legitimaría definitivamente la consagración del aformalismo fue la XXIX Bienal de Venecia (1958), un espacio en el que el franquismo logró proyectar, como indica Noemí de Haro García «la imagen positiva y moderna deseada, al tiempo que algunos artistas españoles conseguían exponer fuera y acceder así a un mercado de arte que todavía, en España, seguía siendo bastante reducido y precario»³⁰⁰.

Desde el inicio de los años 50, José María emprendería un concienzudo trabajo teórico que le llevaría a definir el origen, desarrollo y decadencia de la corriente aformalista, y en particular las singularidades del aformalismo español³⁰².

1.1. Sobre el nacimiento del aformalismo

El origen del aformalismo se situaría según José María en lo que denominó la «primera vanguardia»³⁰². En relación al nacimiento de este nuevo lenguaje, indica la investigadora Noemí de Haro García «(...) Moreno Galván explicaba que, si se había recurrido al surrealismo, no era sólo por cierta esencia mágica sino porque era la forma de resistir y oponerse a las “olímpicas alegorías imperiales” del periodo 1940- 1950»³⁰³. Así, el aformalismo heredaría del surrealismo su propuesta estética más renovadora y representativa, en la que el último reducto de belleza, la manifestación ideal y platónica, había sido aniquilada «Destruir la belleza al romper con la fórmula de la ecuación que conduce a su equilibrio formal —como hizo el

300. DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 38.

301. Las aportaciones teóricas de José María sobre el aformalismo español aparecen descritas en el capítulo 6 (*La forja de un crítico: primeras ideas sobre la abstracción española*) por lo que en este capítulo no nos detendremos nuevamente en ellas.

302. En su artículo «EL SURREALISMO: 1924-1964 (I)» publicado en el nº 121 la revista *Triunfo* (1964), p. 59, José María afirmaría «Desde hace cuarenta años el movimiento Surrealista ha sido la levadura de casi todas las expresiones artísticas de Europa».

303. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), p. 36.

aformalismo— era abolir el legitimismo en que descansaba todo su poderío de derecho divino»³⁰⁴. Pero, la ruptura con la belleza imperante y dominadora se produjo, como indicábamos anteriormente, antes del nacimiento del aformalismo, concretamente durante el período de las vanguardias a principios de siglo XX. El crítico sitúa esa ruptura históricamente en la época de las dos guerras mundiales, las cuales «señalan enérgicamente en el tiempo las fronteras de la expresión contemporánea»³⁰⁵. Desde 1914, según José María, comienza a arraigar la «ideología» de la nada y la destrucción, siendo el final de la I Guerra Mundial el momento apologético de esa negación por excelencia. A partir de 1945 comienza el desarrollo de los aformalismos, y lo que se estaba fraguando entonces era la realización total del proyecto panexpresionista, el asalto definitivo de la expresividad al núcleo generador del poder en la obra de arte: la belleza.

El dadaísmo jugaría, según José María, un papel fundamental en el empoderamiento de la expresión frente a la belleza. Como diría Bretón «Dadá es un estado de ánimo»³⁰⁶, un estado de ánimo que era endémico en Europa antes de la I Guerra Mundial y que este evento bélico acentuaría: el desasosiego y la insatisfacción se apoderó de todos, también de los artistas y poetas. La guerra parecía poner fin, como explica Dawn Ades, a una «sociedad basada en la codicia y el materialismo», a un sistema social gobernado por la burguesía y en el que el arte no era más que otra herramienta legitimadora de esta clase³⁰⁷. También José María advierte la I Guerra Mundial como el detonante de un profundo cambio anímico «Cuando algunos hombres se dieron cuenta de eso, cuando comprobaron que la respetabilidad patriótica, que el culto al pasado y a los héroes conducía a la muerte y el terror, cuando se dieron cuenta de que “la civilización de las ideas” conducía a la barbarie de la guerra, (...), esos hombres votaron por el absurdo con entera deliberación»³⁰⁸. Efectivamente, los dadaístas fijaron su mirada en la deconstrucción del proceso creativo y del papel del artista. El azar se convierte en el instrumento idóneo para desenmascarar y destruir todas las preten

304. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), p. 36.

305. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, La Puebla de Cazalla (Sevilla): Barataria, 2010, p. 165.

306. BRETON, André: «Manifiesto Dadá», *Littérature*, mayo de 1920, nº 13.

307. ADES, Dawn: «Dadá y surrealismo». En: STANGOS, Nikos (ed.): *Conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Alianza, 1986, p. 96.

308. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 152.

siones que la razón pudiera tener sobre el arte, destituir la noción misma del sujeto creador e incorporar la vida, su desorden y arbitrariedad, a la creación artística. Sobre el azar en el proceso creativo explicaba el escultor Jean Arp:

Rechazábamos todo lo que fuera copia o descripción y permitíamos que lo elemental y lo espontáneo se manifestara en completa libertad. Ya que la disposición de planos y las proporciones y colores de estos planos parecían depender puramente del azar, declaré que esas obras, como la naturaleza, estaban ordenadas según «la ley del azar»; para mi el azar era simplemente una parte limitada de una *raison d'être* inimaginable, de un orden inaccesible en su totalidad³⁰⁹.

El dadaísmo podría comprenderse como un *Jugendstil*³¹⁰ a la inversa, esto es, antiestético. Mientras el expansionismo del cambio de siglo, con su sueño de la obra de arte total, quería estetizar y formalizar cada partícula del entorno creado por el hombre, para así disolver la existencia propia de la obra de arte llevándola a la esfera del objeto de uso, el dadaísmo aspira a la anexión de la realidad preexistente, no encubierta, con todo su carácter pasajero, casual y banal. De este modo permite la irrupción del no-arte en la esfera del arte, cosa que éste debe pagar con su propia autodisolución. Su ímpetu antiestético impide a los dadaístas adoptar la pose del genio. Estaban también en contra de los templos de la estética, los museos y exposiciones, contra el culto a la personalidad inspirada y contra la exhibición de hazañas artísticas. Los dadaístas aceptaron «de buena manera su destrucción prevista», explica Moreno Galván, apostando a favor del instinto y en contra de la inteligencia «Se postuló, pues, la creación automática y el “arte al alcance de todos los subconscientes”»³¹¹. De esta manera José María alude al dadaísmo para aterrizar en el surrealismo, considerándolo una especie de reconstrucción a partir de las ruinas del Dadá.

309. ADES, Dawn: *El dadá y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975, p. 37.

310. El *Jugendstil* designa la variante del Art Nouveau que surgió en Alemania durante la última década del siglo XIX. El término provenía del título de la revista *Jugend*, la cual, fundada por Georg Hirth en Munich en 1896, desempeñó un papel importante en la popularización del nuevo estilo. En la estética nueva que se trató de crear, predominaba la inspiración en la naturaleza a la vez que se incorporaban novedades derivadas de la revolución industrial, como el acero y el cristal, superando la pobre estética de la arquitectura del hierro de mediados del siglo XIX.

311. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 152.

La famosa frase con la que el surrealista André Breton cierra su célebre novela *Nadja* «La belleza será CONVULSA o no será»³¹², refleja el modo en que el surrealismo buscaba inferir un nuevo valor a la mirada, otra comprensión del arte y la realidad. Una comprensión basada en la imagen interior: esa figura, verbal o visual que, al estar unida al deseo o investida por él, genera múltiples asociaciones o experimenta insospechadas metamorfosis, y así ilumina a la vez dimensiones de la subjetividad, aspectos de la realidad que la experiencia cotidiana oculta, ofreciendo en consecuencia una visión más libre capaz de percibir otro tipo de belleza: la convulsa, la trémula. Pensemos que los surrealistas tratan de superar todas las antinomias del pensamiento y de la experiencia, fusionando todas las categorías fragmentadas de la percepción y de la conciencia, estableciendo así una realidad más amplia.

Aunque José María apunta al dadaísmo y el surrealismo como las vanguardias más rupturistas en este sentido, no se olvidará de las aportaciones de otras corrientes como el fauvismo o el expresionismo:

Cuando el expresionismo fue programado como una actitud fundamentalmente rebelde —cuando nació de una voluntad explícitamente revolucionaria—, sus intérpretes, abstraídos en su fervor iconoclasta, tuvieron acaso muy poca conciencia de la alianza irracional que su actitud comportaba. En este sentido, los grupos nórdicos y alemanes fueron tal vez los más conscientes de sus vinculaciones inconscientes. Cuando Emil Nolde o James Ensor, por ejemplo, liberaban el color de su vieja servidumbre —objetivar la luz o el aire ambiental— y le encomendaban la transmisión de una temperatura emocional o de un morbo alucinado, cuando Edvard Munch distorsionaba la lógica apolínea de sus figuras hasta alcanzar la sinuosidad de signos angustiosos, la expresividad actuaba condicionada por el mismo clima de «ideas» que incubó los espectros de Ibsen y de Strindberg o las indagaciones freudianas en la viscosa charca del inconsciente. (...).

312. BRETON, André: *Nadja*, Madrid: Cátedra, 2004, p. 243.

Los fauves franceses —Matisse, Dufy y hasta Vlaminck — hicieron una expresividad que ignoró su alcance expresionista, acaso porque nunca trataron de sacar a la luz la máscara adversa del demonio y la muerte. Por eso el «expresionismo *fauve* francés» representa, frente al expresionismo alemán, algo así como la medida de la danza frente al delirio de la orgía.

Pero la suerte estaba echada en el camino de la rebelión. Con demonios o sin ellos, revestida con la cara de la gracia o con la máscara de la adversidad, la expresividad convertida en expresionismo era justamente lo que rompía con el poder constituido de la forma convencional, lo que convertía en «fieras» a hombres como Matisse o en extraños e inadaptados a hombres como Beckmann³¹³.

Efectivamente, los fauves y los pintores de Die Brücke también se adscriben a la experiencia sensorial rechazando el medio de caracterización de la estilización, pues les parece que su resultado guarda demasiado poco de la vivencia original, de la dinámica de la conmoción. El ímpetu antiformalista es evidente: se rechazan las reglas, los métodos y los sistemas racionales. Se trata de la confianza en uno mismo, que ya conocemos por el ensalzamiento de la acción por parte del *Sturm und Drang*³¹⁴. Los motivos de la acción pictórica son la afirmación incondicional de la realidad y el impulso de fundirse con ella en el acto creador. Ambos grupos reaccionan contra la mezcla suavemente matizada de esteticismo y utopía social imperante hasta el momento y a ello contraponen lo tosco, lo brutal y lo grosero. Precisamente el lenguaje basto y elemental de las estatuillas y las máscaras étnicas, anticlásico y antiacadémico, fascinó a esta generación de artistas que ya no identificaba lo bello con el rigor formal y el sosiego, sino con la tensión vital.

313. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), pp. 148-150.

314. El *Sturm und Drang* («Tormenta e Ímpetu» en español) fue un movimiento literario, que también tuvo sus manifestaciones en la música y las artes visuales, desarrollado en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII. En él se les concedió a los artistas la libertad de expresión, a la subjetividad individual y, en particular, a los extremos de la emoción en contraposición a las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración y los movimientos asociados a la estética. Así pues, se opuso a la Ilustración alemana o *Aufklärung* y se constituyó en precursor del Romanticismo alemán.

Como podemos observar, a pesar de las diferencias y los distintos modos de enfrentar la creación artística, las diversas corrientes vanguardistas (no hemos citado ni el futurismo ni el cubismo, aunque también estarían incluidas en esta afirmación) mostraban una clara insatisfacción con el papel ornamental e idealizador que a lo largo de los años había ido adquiriendo el arte, pretendiendo dar un nuevo sentido a la acción creadora e integrándola en la vida. Por tanto, el concepto tradicional de belleza debía ser superado.

Moreno Galván entendía que la belleza, «esa permanente investigación en la naturaleza esencial de la forma, era la manifestación histórica de una superestructura de dominio, que ha prevalecido frente a todas las expresiones “intrahistóricas” de nuestros pueblos»³¹⁵. Los aformalistas, siguiendo el ejemplo de sus antecesores los surrealistas, continuaron aboliendo esa superestructura dominante: «Es decir, al aformalismo conducen inevitablemente las intenciones de las vanguardias que más conscientemente trataron de precipitar la ruptura con la tradición histórica del arte occidental, como el dadaísmo, el futurismo o el surrealismo. Y del aformalismo hay que partir inevitablemente para redescubrir en nosotros la actitud antijerárquica de aquellas vanguardias»³¹⁶. José María analizaría la influencia que las distintas corrientes vanguardistas tuvieron en el nacimiento del aformalismo en un artículo titulado «El Informalismo en la Pintura II», publicado en la revista *Acento Cultural* en 1959³¹⁷. Las vanguardias serían, según el crítico, una etapa «paleoaformalista» que vendrían a anunciar el alcance con que se proyectaría el aformalismo en el futuro. Ciertamente, la vanguardia instauró una nueva receptividad contemporánea que posibilitó el nacimiento del mismo.

Como podemos observar, subyace en el discurso teórico del crítico una alusión al devenir histórico europeo. José María entendía que los constantes desastres bélicos acontecidos a inicios del siglo XX en Europa alteraron el orden social y político de la vida, afectando dicha circunstancia también al papel del arte, el cual descubre su

315. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), p. 36.

316. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 20.

317. Cabría aclarar que en este artículo José María utiliza el término «informalismo» en vez de «aformalismo» pues se trata de uno de sus primeros estudios sobre esta corriente. El crítico no empezó a emplear el término «aformalismo» hasta aproximadamente 1965, año en el que publica *Autocrítica del arte*. La referencia del artículo citado es: MORENO GALVÁN, José María: «El Informalismo en la pintura II», *Acento Cultural*, nº 3, 1959, pp. 36-39.

aislamiento histórico en el desarrollo de la vivencia cotidiana. Los artistas del momento trataron de combatir dicho aislamiento a través de propuestas que, sin abandonar el ámbito artístico, buscaban experimentar e inundarse de la experiencia vital. La belleza contenida en la realidad europea de principios de siglo XX —una realidad violenta y atrófica— nada tenía que ver con el ideal de belleza que desde la etapa antigua había imperado en nuestro continente.

1.2. La ascendencia expresiva del aformalismo

Los distintos lenguajes de esa «primera vanguardia» provocaron un alejamiento de la tradición y una renovación del panorama artístico, sin embargo, no consiguieron romper por completo con ésta, y por lo tanto, no lograron su objetivo. El aformalismo, heredero de las mismas, sí lo consiguió ya que desintegró la forma, base de toda la tradición artística:

El informalismo es el tipo de realidad liberada que se alcanza mediante la supresión de la forma como elemento mensurable. Si lo juzgamos como fenómeno accidental, el informalismo es la huella gozosa de un día de nuestra historia en que, por fin, los expresionismos maniatados no solamente han roto sus cadenas, sino que han llegado al poder; la huella del día en que fueron rotos los ídolos apolíneos, del día en que, como materia volcánica por siglos contenida, entraron en erupción las fuerzas de un subsuelo prehistórico. El informalismo es la realización de todas las apetencias de realidad, la super-realidad que no se ha confundido con la imagen, el expresionismo y el surrealismo confundido en mutua realización. El informalismo es, en fin, la realidad en estado primigenio, la materia prima, no modelada por ninguna formación histórica, de la realidad. Si la formación histórica modeladora es el Occidente con su condición clásica, el informalismo es realidad pre-occidental y, por tanto, realidad preclásica³¹⁸.

318. *Ibidem*, p. 39.

La cuestión estriba, por tanto, en que en el aformalismo existe una determinación agresiva contra la forma, y por consiguiente, contra toda la historia del arte. El aformalismo sería, según José María «el último gesto de una larga aventura liberadora de la expresión vital, de la que la forma es enemiga»³¹⁹.

Éste es un punto clave en el discurso de las ideas del crítico ya que plantea dos conceptos antagónicos que sustentarán toda su teoría aformalista: la forma, cristalizadora y máxima representante de la tradición artística, contra la expresión vital, manifestación natural del discurrir humano. Sobre estos dos pilares contrapuestos, José María elabora una concepción renovada de la historia del arte. La antítesis entre forma y expresión vital es equivalente a la de un arte representativo contra un arte no representativo, y desde este punto determina la gran ruptura de la historia del arte: la grieta existente entre un arte figurativo de corte académico y un arte moderno³²⁰ entregado a la experimentación anicónica. El arte moderno se abrió paso luchando por su autonomía con respecto a la representación de la realidad y en esa lucha se deshizo de la forma. Tal y como indica el investigador Miguel Ángel Rivero en relación a la teoría aformalista de Moreno Galván «(...) todo el arte clásico se habría basado en la categoría de “representación” y su hegemonía habría quedado fracturada con la irrupción del arte moderno, que ya no tenía por qué ser necesariamente representativo»³²¹.

Como podemos observar, la estructura teórica sobre la que Moreno Galván plantea sus ideas es marcadamente binaria y dialéctica. La investigadora Noemí de Haro García observa una clara influencia hegeliana en las ideas del crítico «La coherencia y el progreso se construían en virtud de un proceso que tenía mucho que ver con la dialéctica hegeliana. (...). En *Autocrítica del arte* este juego de opuestos había presentado, resumido, en la imagen de unos ejes de coordenadas definidos, respectivamente, por la representación y la no representación, por la organización formal y la desorgani

319. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 26.

320. Cuando José María habla de «arte moderno» se refiere al modelo artístico de su tiempo, el cual está basado en la experimentación, y que es opuesto al denominado «academicismo».

321. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «La “expresividad” como categoría medular del arte español en la estética de José María Moreno Galván». En: MORA, Jose Luís; LARA, María del Carmen; BARROSO, Oscar; TRAPANESE, Elena y AGENJO, Xavier (eds.): *Filosofías del Sur. Actas de las XI Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico celebradas en abril de 2013 en la Universidad de Granada*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2015, pp. 366-367.

zación expresiva»³²². El propio José María indicaría al respecto «(...) la evolución de la pintura vive del mantenimiento de una perenne dialéctica, según la cual, en cuanto dos oposiciones contradictorias son superadas por una síntesis, de sus mismas cenizas vuelve a nacer una nueva situación antitética que mantiene vivo su cuerpo»³²³. Posiblemente la citada influencia provenga más bien del ambiente intelectual de su época que de una lectura de la fuente directa, pues el uso «hegeliano» que José María aplica a su teoría es bastante libre y personal. Otras afirmaciones como «(...)»: unas veces, en la alternativa entre lo clásico y lo romántico; otras, en la opción entre lo apolíneo y lo dionisiaco»³²⁴ ponen en relación su trabajo con el uso estético que Nietzsche da a estos conceptos en *El nacimiento de la tragedia* (1872)³²⁵. También podemos rastrear en este pensamiento binario las lecturas devotas al filósofo y teórico Benedetto Croce, concretamente a su obra *Aesthetica in nuce* (1928)³²⁶, en la que el italiano expone que el problema de la estética europea a principios del siglo XX es la restauración y la defensa del clasicismo contra el romanticismo, del momento sintético, formal y teórico, contra el afectivo que el arte debe resolver pues juega en contra de la tradición clásica y trata de usurparle el puesto. El texto de Croce demuestra que este tenía conciencia de la revolución que los románticos habían iniciado y que culminaría en las vanguardias. Explica Sergio Givone sobre la idea en Croce «Al romanticismo, esto es, a la idea “destructiva” y “antiartística” según la cual el arte deja irrumpir la verdad de la vida en su inmediatez, Croce contrapone la idea que identifica el arte con la belleza, por tanto con la verdad reconciliada, transformada, armónica»³²⁷. Sin duda, las ideas de Moreno Galván están influenciadas por el pensamiento de estos filósofos y reflejan un modo de entender el transcurso histórico y artístico como un juego de contrarios. En la actualidad este planteamiento binario y dialéctico puede resultar algo reduccionista, pero debemos valorarlo como una de las primeras y pocas aportaciones en teoría del arte contemporáneo en España. Dentro de un marco político complejo y un panorama artístico y crítico casi inexistente, las ideas de Moreno Galván fueron, sin duda, el sustrato para la futura germinación

322. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p.424.

323. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*. (...), p. 118.

324. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p.89.

325. NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2012.

326. CROCE, Benedetto: *Aesthetica in nuce*, Cuenca: Alderaban, 2013.

327. GIVONE, Sergio: *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 2009, p. 141.

de muchos jóvenes estudiantes que hoy día son importantes teóricos del arte, como por ejemplo Valeriano Bozal o Mariano Navarro. Éste último comenta al respecto:

(...). Las posibilidades que teníamos de ver arte contemporáneo eran muy reducidas. (...). Moreno Galván ocupa esa figura de la persona resistente en un momento determinado. A lo mejor no podía hablar de las cosas más interesantes, pero hablaba de aquello que existía, incluso de aquello que no podíamos ver y nos ponía en otro ámbito. Era importante que le diese importancia al arte en un país en el que no se le daba importancia.. (...) ³²⁸.

Alfonso de la Torre, investigador y experto en la figura de Manolo Millares, vincula la idea de la ruptura del arte moderno descrita por Moreno Galván con las de su coetáneo Arthur C. Danto «También veo la sombra de Arthur Danto cuando refiere en la *Autocrítica del arte*, al mencionar el aformalismo, el debate de “la pintura contra la pintura” y cuando en cierta medida pone el ejercicio de la pintura en una inquietante suspensión que considero a veces concomitante con las reflexiones de aquel sobre la caja de “Brillo”, (...)» ³²⁹. En 1995 —catorce años después del fallecimiento de José María—, Danto publica en la revista *El Paseante* un artículo titulado «El final del Arte», en el que el crítico y profesor de filosofía estadounidense hace referencia a las discrepancias que introducen los llamados *ismos* del siglo XX en la historia del arte, intensificando la presencia de los estados de ánimo en las obras de arte y acabando por completo con la representación reconocible de la realidad. Es lo que mucho expertos han denominado el proceso de *la pintura contra la pintura*:

328. En: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte.* (...). Minuto: 17:35.

329. DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014.* (...), p. 71.

En la época de los *fauves*, las desviaciones subrayadas por los defensores del nuevo arte y los suscriptores de la nueva teoría se justificaban afirmando que, en última instancia, el artista podía dibujar: la prueba estaba en los ejercicios académicos de Matisse o en los sorprendentes lienzos pintados por Picasso a los dieciséis años. Pero estas angustiosas preguntas fueron perdiendo sentido a medida que la expresión parecía hacerse cargo cada vez más de las propiedades definidoras del arte. Los objetos se hicieron cada vez menos reconocibles y acabaron desapareciendo por completo en el expresionismo abstracto, en el que la interpretación de una obra puramente expresionista implicaba una referencia a sentimientos no objetivos: alegría, depresión, entusiasmo generalizado, etc.³³⁰.

Pero la ruptura que introduce el expresionismo es aún mayor según Danto, pues altera por completo la estructura que habíamos erigido para entender la evolución del arte, es decir, la historia del arte. El concepto «expresión» no permite establecer una secuencia evolutiva como lo permitía el concepto de «representación mimética», pues ésta última se basaba en el estudio progresivo de la técnica (perspectiva, volúmenes...) comprendida en movimientos artísticos a lo largo de la historia, mientras que el expresionismo presenta un abanico de individualidades imposibles de agrupar. Según Danto, desde la aparición de los *ismos* a principios del siglo XX debemos comprender cada obra en función de los términos específicos definidos por su autor o autora, y no en relación a un movimiento artístico en el que varios creadores comparten ciertas características.

Volviendo a las ideas de Moreno Galván, la contraposición entre forma y expresión no atiende únicamente a exigencias intrínsecamente artísticas, sino que entronca con una necesidad social o espíritu colectivo. Recordemos que José María siempre indaga y evidencia la existencia de una serie de factores sociológicos, históricos y culturales que explican el arte contemporáneo como una crisis de la identidad occidental. El nacimiento del aformalismo supondría la cumbre de dicha crisis:

330. DANTO, Arthur C.: «El final del arte», *El Paseante*, nº 22-23, 1995, pp. 12-13. [Disponible en línea: <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>]. Fecha de consulta: 01/05/2019.

Insisto en plantear las cosas así: ¿por qué el arte «fácil» del aformalismo ha pasado a ser expresión dominante de la mayoría de los pintores y aspiración dominante de la mayoría de los coleccionistas? Porque una sensibilidad colectiva *aformal* —es decir, amorfa— se posesionó de un momento de la historia del mundo, no sólo del arte, y anidó en la vida de los hombres. Se trata de una quiebra de todas las jerarquías, de un desprestigio de los antiguos valores arquetípicos, de una mentalidad que destruyó la norma. Eso ocurre verdaderamente en la vida y por eso su manifestación significativa en el arte es verdad también.

Pero al margen de cualquier interpretación de la sociedad, el aformalismo viene a ser la realización definitiva de todas las aspiraciones que la mentalidad expresiva estaba fraguando. Viene a ser «la expresión de una interioridad» personal y colectiva de los expresionistas y, sobre todo, la realización de un arte «al alcance de todos» de los surrealistas. O sea que la necesidad de «expresión vital» eternamente expresionista se hizo carne en el aformalismo, pero de tal manera que la expresión de la vida no fue propiamente artística, sino verdaderamente vital³³¹.

La comunión entre vida y arte, que según José María acontece de manera definitiva en el aformalismo, era una de las metas más importantes de las vanguardias. Éstas rechazaron la autonomía del arte, es decir, la separación de lo estético con respecto al ámbito general de la experiencia, y trataron de reinsertar el arte en el territorio de la vida, incluso confundiéndolo con ella, disolviéndolo en su corriente de determinaciones. Sin embargo, éste no fue un camino fácil.

La aventura aformalista, que como hemos indicado anteriormente se enraíza en las ideas y experiencias vanguardistas, se desarrolla en el seno del arte occidental. Occidente, su extensa historia y tradición, explica Moreno Galván «han determinado que (...) la forma reclame siempre unas prerrogativas aniquiladoras, hasta el punto de

331. MORENO GALVÁN, José María: «Sobre la posible "caída" del arte abstracto», *Artes*, nº 30, 1963, p. 16.

que cuando esas prerrogativas fueron obtenidas, como en los momentos llamados “clásicos”, ella asumió por entero la plena realidad de la obra de arte»³³². Por ello, en el arte occidental se percibe más evidentemente esa tensión entre la vida que se expresa y la forma que se cristaliza, congelando o inmortalizando, eliminando, al fin y al cabo, todo rastro de vida. El clasicismo sería para José María una etapa marcada por la dictadura de la forma y sus preceptos. Esto no significa que la expresión no haya estado presente en la historia del arte occidental, pero «(...) vivía en un mundo cuya finalidad significativa no era la expresión misma sino la armonía; (...). Aparece la expresión como una nota discordante allí donde la vida se resiste a ser maniatada por el código de la forma, (...)»³³³. La expresividad quedaba subyugada a la forma y prácticamente oculta, como una fuerza potencial en la oscuridad.

Las vanguardias suponen, tal y como ya había indicado José María, el momento histórico en el que la expresividad rompe con la forma y la belleza. Tomando consciencia de su propia fuerza, la expresión sale a la luz y pasa de ser potencial para convertirse en tendencia: el expresionismo. Progresivamente, el expresionismo se irá deshaciendo del mandato de la forma, alcanzando un estado de libertad absoluto, esto es, el aformalismo:

(...) el aformalismo está ahí para encarar un repudio de valores establecidos por la historia del arte, para abolir un montaje jerárquico de la historia del arte, para destruir el condicionante clásico del arte y denigrar la supervivencia formal de la belleza. En este sentido, el aformalismo es la culminación de una tentativa que es la tentativa conjunta de todo el arte contemporáneo³³⁴.

332. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 27.

333. *Ibidem*, p. 28.

334. *Ibidem*, p. 57.

Por tanto, el aformalismo queda íntimamente ligado a la vida, a sus manifestaciones y su transitoriedad: «El aformalismo es la sustitución del arte por la vida»³³⁵, explica Moreno Galván.

Pero, la conexión entre arte y vida que propone el crítico puede resultar algo compleja, ya que si el aformalismo es una marca o huella visible en la vida, estando presente tanto en la tachadura de un niño como en los rastros de publicidad que ha soportado un muro, su elaboración no tendría por qué ser «artística», ni necesitar de un artista para manifestarse. Efectivamente, aunque el aformalismo está presente en la cotidianidad como huella vital, sigue necesitando al artista por dos razones: «porque el arte quiso sobrevivir y no podía hacerlo más que conservando a la persona del artista; segunda, porque el descubrimiento de la vida en cualquiera de sus testimonios espontáneos es un descubrimiento “artístico” realizado “desde el arte” (...) y se hizo inteligible gracias a la intervención de los iniciados sensitivamente en su testimonio, esto es, de los artistas»³³⁶. Como podemos observar, José María resuelve la problemática arte/vida a través de la figura del artista aformal, una especie de intermediario capaz de trasladar las experiencias vitales al arte y viceversa, un individuo que ha bebido de las actitudes iconoclastas de sus predecesores, y que a diferencia de ellos, ha alcanzado un equilibrio en relación a la creación artística y la vida. Con la atribución de la cualidad de intérprete o intermediario que le otorga al artista, José María lo plantea como un sujeto moderno, un individuo que da la espalda a la tradición y se compromete con su tiempo, hablando del arte de su presente desde su presente:

Los futuristas, los dadístas, los surrealistas, intuyeron la necesidad de sustituir el arte con la vida, pero no pudieron realizarlo. Continuaron, pese a todo, realizando un arte atado a la forma y, como contrapartida, fueron informales en sus vidas. Los aformalistas han realizado ya el trueque de la vida por el

335. *Ibidem*, p. 30.

336. *Ibidem*, p. 31

arte, han cubierto la aspiración de un arte antiartístico y logrado el «informalismo». Como fueron informales en su arte, pudieron permitirse el lujo de ser formales en sus vidas³³⁷.

La teoría que José María plantea —un arte marcado por la forma cristalizadora frente a un arte en el que la vida se expresa— entronca, como decíamos anteriormente, con la disyuntiva clásica planteada por importantes filósofos y teóricos europeos de los siglos XIX y XX. En relación a este pensamiento binario y a su proyección social, destaca una influencia clara proveniente de una de sus lecturas devotas: *Abstracción y Naturaleza* (1908) del teórico alemán Wilhelm Worringer. En esta obra, su autor recogía hábilmente las ideas del historiador vienés Alois Riegl, a las que añade algunas observaciones de otros intelectuales finiseculares como Theodor Lipps, Robert Visser o Adolf von Hildebrand. La idea que articula, a rasgos generales, este libro es que el arte o el impulso estético del hombre oscila entre dos polos: la idealización de las formas naturales (el *Einführung* o proyección sentimental da lugar a un impulso psíquico que tiende a la imitación o reproducción del modelo natural) y el afán de abstracción. Concluía Worringer anunciando que en el comienzo del siglo XX, la estética, la psicología de la visión, el impulso artístico, el espíritu de la época o la voluntad inmanente de las formas artísticas exigían al artista la práctica de la abstracción:

Nos encontramos entonces con el hecho de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza —hasta donde existía entre ellos tal voluntad—, en la voluntad de arte de todas las épocas primitivas y finalmente en la voluntad de arte de ciertos pueblos orientales de cultura desarrollada. Por consiguiente el afán de abstracción se halla al principio de todo arte y sigue reinando en algunos pueblos de alto nivel cultural, mientras que entre los griegos, por ejemplo, y otros pueblos occidentales va disminuyendo lentamente hasta que acaba por sustituirlo el afán de *Einführung*³³⁸.

337. *Ibidem*, p. 33.

338. WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y Naturaleza*, Madrid: Fondo de Cultura Económica Española, 1953, p.29.

Worringer opone a las tendencias clásicas y el modernismo imperante de finales de siglo la manifestación abstracta, más original e instintiva. De este modo afirmará que la sensibilidad estética o contemplativa del hombre frente a la naturaleza ofrece dos posibles respuestas: una tiene como modelo la realidad en su claridad formal y se concibe como imitación, y la otra rechaza ese modelo para concebir la creación artística como resultado del afán de abstracción. Todo ello conforme a dos actitudes psicológicas: una de concordia entre el ser humano y su realidad externa con la que se identifica, la cual conduce a un arte figurativo; otra de discordia entre el ser humano y su entorno, considerado hostil, que le provoca tensión (*pathos*), con el que discrepa, produciendo un arte abstracto como reflejo de dicha tensión. El afán abstracto, comenta Worringer, ha ido decayendo en Occidente poco a poco hasta ser sustituido por la imitación formal de la realidad, sin embargo, el espíritu abstracto regresa a Europa a principios de siglo XX. Como podemos observar, la teoría que construye José María se basa, principalmente, en las ideas que Worringer plantea en *Abstracción y Naturaleza*, no obstante, el concepto «abstracción» en el pensamiento de Moreno Galván alcanzará una dimensión distinta a la expuesta por Worringer en su obra. Mientras éste último define el impulso a la abstracción como la supresión de la profundidad y del espacio tridimensional por el plano bidimensional, José María combate la clásica disyuntiva situando, en primer lugar, la forma frente a la expresión, y en segundo lugar, repensando y redefiniendo el concepto «abstracción», el cual es, según Moreno Galván, cómplice de la forma y enemigo de las manifestaciones expresivas vitales.

1.3. Aformalismo y Abstracción

Como indicábamos anteriormente, uno de los aspectos más interesantes de la obra de Moreno Galván es la revisión y recontextualización de ciertos términos artísticos, relativos al arte contemporáneo, que con el tiempo se habían popularizado y asentado en la terminología histórico-artística. En el capítulo 7 (*1960. Primeros conflictos sociales y políticos: la oposición al régimen desde el periodismo*) ya explicamos los motivos por los cuales el crítico prefería hacer uso

del término «aformalismo» en vez de «informalismo», más usual y extendido. Dentro de la construcción de una «teoría aformalista» también resulta fundamental la meditación y redefinición del término «abstracción»:

Desde un punto de vista convencional ese arte se puede llamar «abstracto», pero en realidad deberíamos conocerlo como «no representativo». (...). La distinción no es banal por dos razones: primera, porque es fundamental hacerse cargo de que lo que se llama «arte abstracto» se produce precisamente en el momento histórico en que todas las potencias del arte han abandonado el imperativo abstractizador; segunda, porque es urgente restituirle a la no representación el carácter negativo que tiene frente al positivo de la palabra «abstracción»³³⁹.

«Arte abstracto» es la etiqueta que durante décadas se ha utilizado para catalogar a las obras aformalistas atendiendo a la falta de representatividad o ausencia figurativa, es decir, las formas se abstraen alejándose de la imitación o reproducción fiel de la realidad, de la *mimesis*. José María profundiza en este significado y comienza a madurar la idea de que arte abstracto y aformalismo no son equivalentes. En algunos artículos que el crítico firma antes de 1965, como por ejemplo «Pintura fuera de la forma o el abstractismo expresionista» publicado en la *Gaceta Ilustrada* en 1958, «Discriminación apresurada de la abstracción en España» del año 1960 en la revista *Acento Cultural* o «Sobre la posible “caída” del arte abstracto» en la revista *Artes* (1963), todavía hace uso de este término en la acepción descrita por Worringer, que es la más extendida y usual³⁴⁰. Sin embargo, en un artículo que firmaría en 1958 titulado «El Informalismo en la Pintura I» para la revista *Acento Cultural* sorprende la siguiente reflexión:

339. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 182.

340. Las referencias bibliográficas de estos dos artículos son:

MORENO GALVÁN, José María: «Pintura fuera de la forma o el abstractismo expresionista», *La Gaceta Ilustrada*, n° 98, publicado el 23 de agosto de 1958, pp. 23-25.

MORENO GALVÁN, José María: «Discriminación apresurada de la abstracción en España», *Acento Cultural*, n°6, enero/febrero de 1960, pp. 39-45.

MORENO GALVÁN, José María: «Sobre la posible “caída” del arte abstracto», *Artes*, n° 30, 1963, pp. 15-17.

La abstracción en el arte no significa en modo alguno — y esto, por lo demás, no constituye ningún secreto— una evasión de la realidad sino una conciencia de la independencia de las leyes de la forma con respecto a ella. La ley abstracta de la forma, es decir, el clasicismo, se ejerce siempre sobre la encarnación formal de la realidad, pero la consecución de su objetivo, el logro clasicista, no tiene nada que ver con el problema de la representación. Arte abstracto — es decir, arte en el que la realidad está totalmente sujeta a la ley de su forma— es igualmente un desnudo de Fidias y una columna dórica. Arte no definitivamente abstracto —es decir, arte no totalmente legalizado, aunque sí oscura y lejanamente condicionado por la ley de la forma— es, por ejemplo, el de las primeras «abstracciones», de Kandinsky. En este último no hay ninguna evasión de la realidad, y ni siquiera se ha maniatado a la realidad con una ley. De lo único que ha huido este arte es de la representación³⁴¹.

La abstracción dentro del ideario de José María se desvinculaba del problema de la representación, por lo que cualquier escultura perteneciente al período clásico griego podría considerarse una obra abstracta. La clave de este pensamiento se encuentra en su libro *Autocrítica del Arte*, publicado en 1965, en el que afirma «no puede hablarse de abstracción allí donde la vida, lejos de evadirse, se manifiesta con mayor énfasis. No puede, pues, hablarse correctamente de una abstracción dentro del campo del aformalismo»³⁴². Si el aformalismo es la manifestación enfática de la vida y la abstracción es un ejercicio intelectual, conceptual y elaborado, el aformalismo no puede situarse en el campo de la abstracción «(...) lo que se inicia con el arte contemporáneo no puede ser de ninguna manera un gesto de acercamiento a los dominios de la abstracción, sino precisamente lo contrario. El arte contemporáneo es el primer arte europeo que toma la decisión de no ser abstracto y de liberarse definitivamente de las ligaduras abstractizantes»³⁴³. Algunos ejemplos que utiliza el crítico en sus textos clarifican esta idea:

341. MORENO GALVÁN, José María: «El Informalismo en la pintura I», *Acento Cultural*, nº2, diciembre de 1958, p. 37.

342. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 35.

343. *Ibidem*, p. 36.

Una afrodita praxiteliana ha dimitido de su vida carnal en su vida formal. Lo que desde ella nos habla no es un temblor sino una armonía. No así una de las bayaderas pétreas que en las cuevas-santuarios hindúes persisten en conmover al inefable Buda desde hace dos mil años. Todo lo que en ella significa perfección formal no tiene nada que ver con la servidumbre a un ideal abstracto que quede fuera de su propia naturaleza. La perfección, en ella, es la servidumbre de una concreción formal a una vida carnal³⁴⁴.

En este último fragmento el crítico describe dos maneras de confrontar la creación artística: la primera, referida a la afrodita praxiteliana, que se plantea desde los estatutos de la intelectualización: la escultura de la diosa ha sido elaborada a través de un proceso de abstracción de la idea de mujer, siendo el resultado una figura idealizada de la feminidad; la otra, la bayadera india, se plantea desde la concreción, nos habla de una mujer específica con unas características concretas y una potencia más vital que intelectual. En este fragmento también subyace una idea en la que profundizaremos más adelante: «Arte occidental, igual a naturaleza esencial de la forma; arte exótico, igual a forma esencial de la naturaleza»³⁴⁵.

Existe, por tanto, un arte abstracto, aquel que ha sido capaz de construir racionalmente una fórmula para la utilización de la forma, que se opone a la expresión particular de la vida, la cual escapa al reglamento de la forma. La gran abstracción del arte occidental es, según José María, la belleza. Una belleza que las vanguardias intentaron derribar sin saber que ésta era consecuencia y no causa de lo que impedía manifestarse a la expresión vital, la forma. Por eso el aformalismo triunfó en su batalla contra la belleza, porque atacó con la expresión no a la belleza, sino a su núcleo o base: la forma. Al respecto explica José María «lo que se denomina belleza no es más que una ley abstracta de la forma»³⁴⁶.

344. MORENO GALVÁN, José María: «El Informalismo en la pintura I», (...), p. 37.

345. *Idem*.

346. *Ibidem*, p. 38.

El artista aformalista ha de mostrarse, por tanto, vigilante y en búsqueda continua de la realidad vital, alejándose por completo de viejas fórmulas que legitimen la forma y persigan la belleza. En el momento en que el artista aformal atiende a éstas fórmulas pierde de vista su objetivo principal, la búsqueda y plasmación de la vida, diluyéndose meramente en los procedimientos. El verdadero artista aformalista, explica Moreno Galván, busca la elementalidad de la vida porque tiene la necesidad de reflejarla. Esto último resulta determinante ya que «Como cualquier hombre puede ser elemental, cualquiera puede ser aformalista. La dificultad consiste, por una parte, en encontrar la raíz primaria de la verdadera elementalidad y, por otra, en sentir con sincera espontaneidad la necesidad de traducirse y testimoniarse mediante una huella del arte. (...) El sentimiento de necesidad es lo que constituye el patrimonio del artista»³⁴⁷. Pero, ¿podemos considerar al artista aformalista un hombre elemental a pesar de su formación, sus lecturas y todos los conocimientos que ha heredado de sus maestros? Esta es la auténtica problemática a la que se enfrenta el artista aformal, crear un arte que refleje la elementalidad de la vida desde la complejidad de sus conocimientos.

1.4. Expresión y Dimensión

José María habla de una actitud expresiva en el seno del arte contemporáneo, sin embargo, ésta será solo una de las líneas de la modernidad. La otra actitud descrita por el crítico es de envergadura formal, y es la que le confiere al arte contemporáneo su línea analítica y mensuradora, es decir, el denominado «arte formal» o «abstracción geométrica»³⁴⁸. Dentro de este movimiento se encuentran artistas valorados muy positivamente por el crítico como Equipo 57, Gerardo Delgado o José Ramón Sierra.

347. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 41.

348. José María Moreno Galván utiliza distintos términos para referirse al arte abstracto geométrico: «arte formal», «arte normativo», «arte concreto», «arte dimensional» o «arte analítico».

Cabría destacar que el marco artístico español de finales de los años 50 y principios de los 60 estaría gobernado por la pintura aformalista (el informalismo español), a la cual se le atribuía, como hemos estudiado en capítulos anteriores, un carácter espiritual, profundo y trascendental que entroncaba perfectamente con la identidad española respaldada por el franquismo. El arte abstracto geométrico, por su parte, explica Julián Díaz Sánchez, fue descartado y denostada por buena parte de la crítica «lo geométrico, como si resultara menos dramático, menos religioso, menos españolizante, pese a que la relación entre arte religioso y arte abstracto se resuelva en la práctica, por la vía de las esculturas de Oteiza en Aránzazu, y a pesar de la interpretación mística de la que son objeto las pinturas de Pablo Palazuelo habitualmente»³⁴⁹. La abstracción geométrica era considerada por algunos críticos e intelectuales una corriente extranjera que nada tenía que ver con lo español, idea que podemos rastrear en las palabras del crítico Juan Manuel Delgado «el constructivismo no puede representar el pathos, el devenir y su actualización en muchos pueblos [...] es imposible encerrar al hombre hispano-americano en un círculo mondrianesco, por muy sentimental que éste sea. Sólo lo caótico de un Appel puede reflejar el espíritu estético de estos pueblos, de estos individuos»³⁵⁰. Un posicionamiento muy distinto tendría José María, que junto a Vicente Aguilera Cerni y Antonio Giménez Pericás, defendería decididamente esta corriente, indagando en la profundidad de las propuestas abstracto-geométricas, dedicando numerosos artículos al asunto e integrándolo en su teoría del arte como una rama fundamental. Ejemplo de esta implicación fueron las conferencias que Moreno Galván organizaría en la ya citada Sala Darro, las cuales se agruparían bajo el título *Primera decena de problemas estéticos actuales*. La finalidad de estas conferencias fue analizar el fenómeno de la abstracción desde la perspectiva dicotómica omnipresente en la teoría del crítico: la solución geométrica frente a la lírica informal o aformal. En ella participaron, por ejemplo, Jorge Oteiza con una intervención titulada «Un arte receptivo»; Antonio Pericás, con su intervención «Propósito de coherencia y arte concreto», y Ángel Duarte, como representante

349. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. (...) pp. 194-195.

350. DELGADO, Juan Manuel: «Comentario al arte constructivo», *Claustro*, nº 12, marzo de 1960, sin página.

del Equipo 57, con «El concepto de espacio en las artes plásticas». Las notas de prensa conservadas, explica la investigadora Paula Barreiro, dan buena cuenta del planteamiento de la doble tendencia entre razón y expresión que estuvo presente en estas conferencias³⁵¹. Otro ejemplo de su preocupación y participación activa en el desarrollo de las propuestas abstracto geométricas será la aportación de José María a la compleja situación que se planteó al Equipo 57 de cara a su participación en la Bienal de São Paulo de 1961. Ante la instrumentalización pretendida por el comisario, Luís González Robles, a la cual ya había sido sometido El Paso en la Bienal de Venecia del 58, el Equipo 57 se negó a participar por separado, por ir en contra de sus directrices éticas y estéticas fundamentales. Sin embargo, se barajaron varias posibilidades de protesta. Una de ellas sería la aportada por José María, quien propuso que aceptaran ir por separado y, una vez en la Bienal, lanzaran un comunicado de protesta ante los medios de comunicación explicando el veto al que habían sido sometidos. No se llegaría a materializar dicha estrategia pues los artistas decidieron no participar y hacer de su ausencia el mejor altavoz de protesta.

Si el aformalismo era un lenguaje predominantemente expresivo, el arte geométrico estaba volcado, según José María, en un análisis racional y dimensional. Encontramos, nuevamente, un juego dialéctico en la teoría del crítico:

Ese arte de legislación geométrica o geometrística está dominado por su realizador...; sí, está dominado por la razón. El otro, el expresivo, está dominado... sí: por el sentimiento. En el otro arte, en el expresivo, los intérpretes permiten que salga de ellos mismos, que se expresen, las cosas que llevan dentro. En este arte, en el analítico-formal los intérpretes no nos hacen ninguna confidencia de lo que llevan dentro. Nos dicen, más bien, lo que está fuera de ellos. Por eso, aquel se refiere a la existencia y éste a la dimensión³⁵².

351. BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009, p. 99.

352. MORENO GALVÁN, José María: «Cuatro artistas de la dimensión», *Triunfo*, nº 459, 1971, pp. 53-54.

Un texto fundamental para entender la visión de José María en relación a dicha disyuntiva es el artículo que el crítico dedicaría al Equipo 57 en el número 8 de la revista *Acento Cultural* y en el que apuntaría:

La obra expresiva, en toda su infinita gama de variantes, se nos ofrece solícita. Nos hiere por una simple razón de cercanía, porque nos contagia su temperatura, incluso porque viene cargada de cordialidad. Pero, sobre todo, porque parece estar siempre dispuesta a responder a la pregunta: ¿QUIEN? Tras ella aparece siempre la respuesta de una individualidad, una intimidad, un subconsciente personal o colectivo.

Convenido. Pero en la orilla opuesta a la de un arte emocional, al «¿quién?» inevitable del espectador contesta siempre el silencio. Acaso, un leve pulso delata la huella de alguien, pero siempre a su pesar. Decididamente, el arte de la razón carece de cordialidad de temperatura. Porque el arte de la razón — el arte «normativo», digo aceptando la certera denominación de Vicente Aguilera Cerni— no está hecho para contestar a la pregunta «¿quién?», sino para responder a esta otra interrogante: ¿QUÉ?³⁵³

La propuesta binomial entre expresión y razón resulta previsible en la teoría de José María, sin embargo, el crítico sitúa a la rama geométrica y racional en un camino distinto pero paralelo al de la expresión, y por lo tanto, también enemiga de la forma. Tal y como lo explicaría el escritor José Rivero Serrano «José María Moreno Galván (...) erige toda una visión pictórica como balance entre EXPRESIÓN y DIMENSIÓN. Si las polaridades que se anotan y se comentan no operan como valencias contrarias, su papel aparece destinado a acotar los límites de un territorio que debe ser recorrido a la luz de

ambas candelas»³⁵⁴. Moreno Galván resuelve esta disyuntiva explicando la inversión de la ideología formal que se ha producido en nuestro tiempo. El arte de nuestro pasado tenía un concepto «ideal» de la forma, mientras que el arte geométrico contemporáneo intenta extraer de la forma un concepto «positivo»³⁵⁵, empírico, neutral y exclusivamente cuantitativo. El arte geométrico se opondría a su pasado basándose en la negación radical de la vigencia de una forma idealizada y afirmando un lenguaje analítico dimensional «La proporción de la belleza es ideal. La proporción nueva es simplemente extensa. La primera conduce al arquetipo; la segunda, al análisis»³⁵⁶. La negación expresivista de la norma clásica materializada por el aformalismo se complementaría con la afirmación analítica de un concepto de la forma (el arte geométrico o dimensional) que ya no quiere fundarse en ningún arquetipo ideal que tenga al clasicismo como condición:

El presente estado universal de la realidad incide sobre la estética, y ésta se ve empujada a dos formas generales de actuación, a dos competencias distintas. Reflejar lo que es existencia o manifestar la dimensión de la realidad. (...) El normativismo no es una definición abstracta para un arte abstracto, sino la apelación discriminatoria para una trayectoria del arte; aquel que empieza planteándose como asunto la contextura espacio-temporal de la obra artística, el que analiza las dimensiones espaciales de la realidad «concreta», (...)»³⁵⁷.

En el fondo último de la dialéctica expresión y razón está la antítesis entre la subjetividad y la objetividad: el arte expresivo es aformal desde sus comienzos expresionistas porque quiere expresar y exteriorizar, el arte «formal» es antiexpresivo porque le interesa analizar las circunstancias generalizables y universalizables que se producen

354. RIVERO SERRANO, José: «Polaridades: pensamiento y pintura», *Añil: Cuadernos de Castilla La Mancha*, nº 24, 2002, p. 28.

355. José María Moreno Galván se refiere al Positivismo, un pensamiento filosófico que afirma que el conocimiento auténtico es el conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación de las hipótesis a través del método científico.

356. MORENO GALVÁN, José María: «Arte normativo. El normativismo no es un clasicismo», *Acento Cultural*, nº 31-34 (Suplemento Quincenal), julio de 1961, p. SUPLEMENTO 4.

357. *Ibidem*, p. SUPLEMENTO 2.

al margen de la interioridad de la persona. Es decir, «(...) en el arte contemporáneo, cuando no se expresa la existencia, se analiza la dimensión»³⁵⁸. Moreno Galván señala a Cézanne como uno de los primeros artistas en plantear dicha dicotomía. A pesar de que su obra aún permanecía atada a la figuración, construyó en ella un subterfugio en el que comenzaban a aflorar los problemas dimensionales. El trabajo de Cézanne supone, para José María, una de las «aportaciones que conducen a la positivación de un estricto empirismo de la forma extensa pese a que, por razones obvias —por su inevitable cercanía histórica al ideario del “antiguo régimen”—, en toda su pintura se advierten los arrastres del idealismo platonizante»³⁵⁹. Además de Cézanne, también Seurat trabajaría en este sentido. Ambos sitúan ya su arte en el camino de la nueva dimensionalidad porque invierten el orden conceptual del espacio concreto: el espacio es una experiencia, no un *a priori*. Cézanne y Seurat someten a un orden dimensional no el espacio de la figuración sino el espacio real, haciendo del cuadro no el sujeto pasivo sino el protagonista de la investigación espacial:

Lo que en Cézanne queda sometido a la legislación generativa del cilindro, el cono y la esfera no son solo las masas grávidas de su *figuración*, sino toda la figuración, entendiendo por tal los cuerpos con su vacío envolvente. Les otorga una *misma naturaleza* a todas las sustancias figuradas e identifica los sólidos con los fluidos, por donde comienza en él la destrucción de la ley de la distancia perspectiva. (...). Lo que Seurat quiere «medir» no es el espacio ambiental, a la manera de sus antecesores impresionistas, sino el espacio «real» de un plano con dos dimensiones³⁶⁰.

«En el fondo, se trata de la permanente dualidad de los destinos del arte, que ahonda mucho más allá de las fronteras de lo contempo-

358. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 89.

359. *Ibidem*, p. 173.

360. *Ibidem*, p. 175.

ráneo y que informa a toda la historia. Búsquense las analogías que se quieran en un dionisismo y un apolineísmo consabidos»³⁶¹, indicaría José María en el artículo que dedicaría a Equipo 57 en la revista *Acento Cultural*. Aunque esta disyuntiva aparezca enmarcada en la problemática artística contemporánea, ha teñido, según el crítico, todo nuestro pasado, apareciendo siempre la alternativa entre lo expresivo y lo analítico-formal a lo largo de toda la historia del arte: «En nuestro tiempo, la ejemplificación de esa dialéctica podría ser la oposición entre el arte de Jackson Pollock y el de Piet Mondrian; en el pasado, esa oposición podrían personificarla Matthias Grünewald y Paolo Uccello»³⁶².

A pesar de la confrontación histórica de éstas corrientes, José María encuentra un punto en común entre expresión y dimensión dentro del ámbito artístico contemporáneo. El primer dato del que debemos partir para entender la destrucción de esta antítesis es que nos encontramos ante un mundo como testimonio subjetivo (expresionismo), sospechoso de irracionalidad, frente a un mundo como imagen objetiva (arte analítico-formal), sospechoso de incomunicación. El primero puso al arte, al menos teóricamente, en manos de «todos los inconscientes», pero mantuvo la figura del individuo creador ungido para testimoniar la fuerza de la vida; el segundo, al basarse en la razón, quedó al alcance de cualquier ser capacitado para razonar. Así lo constatan grupos artísticos como Equipo 57, llevando hasta sus últimas consecuencias la preceptiva de la impersonalidad y realizando su trabajo artístico en conjunto: «Cuando el “Equipo 57” rompe con las últimas amarras de una definición personal al diluir cada una de las aportaciones personales en la labor de un equipo, es consecuente con los últimos y más radicales postulados de un arte para quien el testimonio individual es indiferente»³⁶³. He aquí el derumbe de la antítesis y el atisbo de un acuerdo. Mientras el expresionismo restó al arte su sacralidad histórica permitiendo ser artista a cualquier individuo provisto de sentimientos, pasiones y energía vital, el arte analítico-formal puso la creación artística al alcance del investigador, del no iniciado. Ambas corrientes degradaron el aura sagrada del arte, llevándolo a la experiencia³⁶⁴.

361. MORENO GALVÁN, José María: «El Equipo 57», (...), p. 47.

362. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 89.

363. MORENO GALVÁN, José María: «El Equipo 57», (...), p. 47.

364. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 97.

Un aspecto que está relacionado con ese carácter colectivo del arte normativo y que no podemos pasar por alto es la índole moral o ética que algunos críticos españoles vieron en el mismo. Esta ligazón resulta lógica dadas las reivindicaciones de la sociedad española del momento, las cuales abordamos en capítulos anteriores. Vicente Aguilera Cerni fue uno de los principales defensores de esta idea, conectando en sus textos decididamente el normativismo al eticismo artístico, lo que significaba que la práctica del arte normativo respondía a una actitud moral frente a la sociedad. En uno de los artículos que Aguilera Cerni dedicaría al arte normativo tratando de definir los fundamentos de este movimiento explicaba:

Arte normativo es aquel que se produce, en función de la intencionalidad, como deber moral y servicio al bien. Es un arte para el que cuentan todos los problemas humanos, para el que es decisivo el orden de prioridad de sus urgencias. En su mismo origen se plantea como actividad humana para el hombre, como servicio y colaboración; admite la posibilidad de sacrificar lo espectacular a la eficacia ontológica, pues servir a la vida es cooperar a la plenitud del ser mientras le dura esa única oportunidad que es la existencia³⁶⁵.

Otros críticos como Antonio Giménez Pericás se sumaban a dicha interpretación y defendían la trascendencia del arte normativo «como un auténtico sistema vital, moral y político, donde el arte se integraba como una parte más del entramado de la vida social», explica la investigadora Paula Barreiro³⁶⁶. Curiosamente, esta interpretación acabó siendo criticada por algunos de los artistas que practicaban el arte normativo, como fue el caso del Equipo 57, y también por José María, quien consideró sesgadas las ideas de Aguilera y mostró su disconformidad en la revista *Acento Cultural*:

365. AGUILERA CERNI, Vicente: «Arte normativo español. Primera pancarta para un movimiento», *Cuadernos de arte y pensamiento*, nº 4, noviembre de 1960, p.52.

366. BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, (...), p. 158.

Normativismo podría significar algo así como un cierto «moralismo» estético. Ello hacía recordar aquellas actitudes clásicas para las cuales, muy justamente, la moral exigía un vigilante grado de disciplina. (...). De esta manera, cuando un señor apoya la normativa en el amplio redondel de la moral, este señor está lindando con los clásicos. (...). Quizá baste con apuntar que la disciplina clásica (...) es la piedra angular del equilibrio humano; es una idea aristocrática³⁶⁷.

El carácter filosófico relativista y flexible de José María le impedía adherirse tan firmemente como sus compañeros a la idea de que el fundamento del arte normativo era la moralidad. Moreno Galván parece entender que, al igual que el aformalismo presentaba una carga antiautoritaria, la adhesión a los valores constructivistas debía ser aceptada y desarrollada libremente, y siempre desde planteamientos individuales. Barreiro López explica al respecto:

Moreno Galván consideraba que la delimitación extrema del movimiento a los aledaños de la norma moral implicaba un peligroso acercamiento a los principios idealistas del clasicismo. La supeditación total de la plástica a la exigencia ética, la simplificación de los sistemas artísticos, eran algunas de las consecuencias más importantes. De hecho, la primacía de la moral transformaba, para Moreno Galván, los anhelos de ruptura con lo establecido del normativismo, en la recuperación del idealismo burgués, enmascarado con ciertos toques de modernidad³⁶⁸.

Para José María la recuperación de los ideales clásicos suponía un retroceso en comparación con el interesante campo científico y

367. MORENO GALVÁN, José María: «Arte Normativo. El normativismo no es un clasicismo», (...), p. SUPLEMENTO.

368. BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, (...), p. 158.

analítico que el arte normativo estaba abriendo. De hecho, el crítico se refirió en sus textos al esfuerzo que suponía para el artista normativo estudiar y analizar el mundo real, los objetos y sus dimensiones, alejándolo definitivamente de la exaltación de la Idea «cuando decimos que unas ciertas obras son “normativas” o que una cierta tarea es “normativa”, no nos referimos a una aspiración ideal, sino a una actitud real. De acuerdo, también un talento moralista. Ahora bien, no se trata de un moralismo por definición —el de las “unidades”—, sino de una moral de acción»³⁶⁹.

Aunque las aportaciones de José María resultan muy interesantes al respecto, la perspectiva de la razón abstracta y del Ideal sustentada por Aguilera Cerni y por Pericás sería, finalmente, la que predominaría en el plano teórico. Explica la investigadora Paula Barreiro que años después Aguilera Cerni «daba, en cierto sentido, la razón a Moreno Galván, poniendo en evidencia la delgada línea que había separado su visión del normativismo del dogmatismo más reaccionario»³⁷⁰.

Si bien el expresionismo propiamente dicho fue el movimiento que reivindicó la expresión, el contenido de la expresión desborda amplísimamente su programa. El ingrediente constitutivo de la expresividad también inunda, según José María, casi todo el arte contemporáneo, como por ejemplo, el Cubismo, el arte abstracto analítico de Kandinsky y muchas de las investigaciones que son antecedentes inmediatos del aformalismo y el arte concreto. Como hemos visto anteriormente, José María nos habla de un panorama artístico contemporáneo que camina vacilando entre la expresión y la dimensión, pero ese juego optativo no discrimina *a priori* los pronunciamientos personales. El crítico explica como antes de sus últimas manifestaciones extremas, la expresividad y la analítica formal fueron, más que elementos de definición, las dos primeras materias para un repertorio fundamental de actitudes en el arte contemporáneo. Todo el arte contemporáneo se atiene a los dos orígenes de sus materiales básicos, tanto, que la distinción entre lo abstracto y lo figurativo no es tan preeminente, se diluye igualmente en esa polaridad:

369. MORENO GALVÁN, José María: «Arte Normativo. El normativismo no es un clasicismo», (...), p. SUPLEMENTO 2

370. BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, (...), p. 159.

Nada puede impedir que el cubismo —tendencia determinada sobre todo por los preceptos de la mens geometrica— deje penetrar en la fisiología estricta que hubiese querido ser una psicología cercana al mito o a la intuición y entroncada por caminos indirectos con el «primitivismo» del arte negro del que recibe inequívocas influencias. Nada puede impedir que, inversamente, en el intuicionismo expresivista de James Ensor sobreviva un sustrato ordenador lejanamente ligado al espíritu sutil de la geometría³⁷¹.

José María defiende que tanto el lenguaje figurativo como el abstracto se pueden reducir en sus últimas instancias a problemas de realidad objetiva y subjetiva. El aformalismo y el concretismo serían la tentativa más extrema de purificación de cada una de las dos alternativas.

1.5. La expresión entre dos flancos: la defensa de la rebelión contra la defensa del subconsciente

Tal y como habíamos estudiado anteriormente, José María defiende la expresividad como manifestación visible de una actitud vital o existencial permanentemente subversiva frente a la actitud permanentemente coercitiva y cristalizadora de la forma. La expresividad manifestaría todo lo que es «vida» en el hombre, y aparecería en nuestro mundo como una fuerza residual, como un subproducto potencial discordante con el producto acordado por la cultura. El crítico nos habla del origen de la expresividad en el «arte moderno» como un acto que superó la potencia, llegando a convertirse en una

371. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 140.

ideología, una tendencia: el expresionismo. El expresionismo vino a romper con la belleza desequilibrando el equilibrio formal del arte. Se emprendió, por tanto, una lucha contra todo orden institucional y convencional que estaba nimbada por un carácter rebelde y revolucionario. Fue precisamente esa tendencia a la rebelión, explica José María, la que oscureció y nos alejó de su origen, abstrayendo el efecto revolucionario de su causa subjetivista, alienante, mitificadora, intrahistoricista e irracional. Moreno Galván apuntaba muy acertadamente que desde este punto de vista revolucionario, el expresionismo tiene una formulación positiva (la rebelión contra el estado constituido en «forma» y en «representación») y otra negativa (como contrapunto a todo proyecto racionalizador y objetivizador), no siendo ninguna de esas dos formulaciones excluyentes. Existiría, por tanto, un expresionismo progresivo y otro nihilista, y el elemento que los distinguiría sería, fundamentalmente, la actitud del artista:

De una parte, se opta por la expresividad porque se desea rechazar el conocimiento físico o cuantificativo y recabar un conocimiento mítico o demoníaco que se entrega a la extrema subjetivación para eludir la posibilidad de una objetivación, que se instala en el *quién* del sujeto artístico y no quiere residir en el *qué* del objeto del arte. De otra parte, se elige la expresividad porque se quiere zaherir, atacar y denigrar una convención de la realidad, una confortable interpretación de la vida que es canónica y está estatuida y codificada según una imagen del mundo. Para simplificar: hay un expresionismo que es «orgía sagrada» y otro que es «protesta»³⁷².

Esa dicotomía sería, según el crítico, la gran paradoja del expresionismo contemporáneo, una paradoja idéntica a la del mito dioni-

372. *Ibidem*, pp. 147-148.

siaco que oscila siempre entre la creación y la destrucción. Recordemos la cita de *Autocrítica del arte* en la que José María hablaba de trabajo de Nolde y James Ensor como «liberadores del color», haciendo alusión también a la distorsión que Edvard Munch hacía de la lógica apolínea.

Si bien la subversión era de origen expresivo y el expresionismo la magnificó, el carácter subversivo del arte occidental no fue exclusivo del expresionismo, sino que impregnó toda la vanguardia artística: Dadaísmo y Surrealismo, por ejemplo. José María explica como en el Surrealismo hay un momento en el que la expresividad llegó a un acuerdo con la revolución, no siendo éste un acuerdo tomado por todo el cuerpo surrealista, sino solamente por el factor rebelde, pues en el campo surrealista solo el fermento de rebeldía era susceptible de entendimiento con el campo revolucionario. Quienes desde la facción surrealista e incluso dadaísta apostaron por el absurdo sistemático porque no encontraban otra salida a la situación absurda de la sociedad en que vivían, encontraron en el compromiso revolucionario una solución inquietante. Desde el momento en que la actitud subversiva adquiría una «razón», es decir, cuando la rebeldía se resolvía en revolucionarismo, el compromiso absurdo carecía de lógica, y por tanto, esa facción de la expresividad surrealista dejó de ser surrealista cuando sometió su actitud rebelde y subversiva a la crítica. En relación a esta idea, José María relata un ejemplo que ilustra dicha circunstancia:

(..) quizá donde el carácter subversivo del surrealismo se manifestó en lo que podía tener de verdaderamente comprometedor, fue en el manifiesto a que moralmente se vieron obligados a publicar, con motivo de la guerra de Marruecos³⁷³, en 1925. Había sido precedido por un documento público titulado «Los intelectuales al lado de la Patria», en el que la inteligencia más convencional y más complaciente con las exigencias del poder había transigido con suscribir una bendición

373. José María Moreno Galván se refiere a la La Guerra del Rif, también llamada la Segunda Guerra de Marruecos, la cual fue un enfrentamiento originado por la sublevación de las tribus del Rif, una región montañosa del norte de Marruecos, contra las autoridades coloniales españolas y el Imperio colonial francés, concretada en los Tratados de Tetuán (1860), Madrid (1880) y Algeciras (1906), completado este con el de Fez (1912), que delimitaron los protectorados español y francés, cuya vida administrativa y geográfica se inició en 1907, conflicto en que participaron también tropas francesas, pese a haber afectado principalmente a las tropas españolas.

por la acción bélica contra Abd El Krim. El documento-respuesta de los surrealistas se tituló «La revolución primero y siempre», y, naturalmente, no sólo se pronunciaba contra las presuntas razones de la intervención francesa, sino que lo hacía a favor de la subversión rifeña, atacando de paso a la patria francesa, al patriotismo francés y a toda la cultura que los capitalizaban (...). Pero lo verdaderamente nuevo que ese documento aportaba era el comienzo de un diálogo y una colaboración entre el surrealismo y el comunismo, dos ideologías que antes de esa ocasión se habían mostrado irreconciliables. Los comunistas, naturalmente, se habían pronunciado contra la intervención francesa y por las razones de los rifeños, sobre todo en su órgano «Clarté». Y fue en «Clarté», precisamente, donde se publicó el manifiesto que firmaron conjuntamente comunistas y surrealistas. Tan cordial fue el diálogo que, por mucho tiempo, la cuestión fundamental del surrealismo fue la consideración interna sobre el grado de su adhesión a la revolución marxista. Y si al final de ese período de contactos se produjo —con toda lógica, como veremos— la ruptura entre el movimiento materialista y el movimiento «del espíritu», algunos de sus miembros más importantes, como Louis Aragón y como Paul Eluard, quedarían ya alineados definitivamente en las filas del comunismo³⁷⁴.

En la otra orilla se encontraban quienes reclamaban todo el onirismo subconsciente y la activación de un centro poético que se encuentra por debajo de la conciencia, sometieron también a la crítica el carácter de su rebeldía y llegaron a la conclusión de que esta y la revolución no eran de la misma especie, resolviendo, finalmente, que no podían estar al servicio de una rebeldía que precisamente tenía como objetivo racionalizar y organizar el mundo. Esa fue la facción del surrealismo que denunció y abandonó su compromiso con la revolución. La ruptura o escisión que se produjo en el seno

374. MORENO GALVÁN, José María: «EL SURREALISMO: 1924-1964 (I)», (...), p. 65.

del surrealismo tras la aproximación del movimiento a la ideología revolucionaria no fue, según José María, una ruptura entre quienes aceptaban y quienes rechazaban la disciplina de partido, sino entre quienes abrazaron el compromiso revolucionario, alejándose del surrealismo y quienes eligieron el surrealismo por encima de todas las cosas «Quienes fueron surrealistas por ser rebeldes (como Eluard y Aragon) votaron por la revolución y rechazaron el surrealismo —o lo relegaron a un segundo plano ideológico—. Quienes fueron rebeldes por ser surrealistas (como Breton y Dalí) votaron por el surrealismo y rechazaron la revolución»³⁷⁵.

1.6. Expresionismo y Realismo

Como podemos observar, José María pone de manifiesto la actitud disconforme y crítica del expresionismo, un movimiento que nacía del rechazo hacia la belleza establecida durante siglos y la ensoñación que se evadía del dolor de la realidad cotidiana. Esta apreciación, lo conduce a hablar de la compleja relación entre expresionismo y realismo, una línea artística en la que se encuentran autores como George Grosz, Otto Dix o Käthe Kollwitz.

Las interpretaciones de Moreno Galván sobre el arte realista se desprenden del auge que en la España de los años sesenta empieza a tener esta corriente. A finales de los años cincuenta se produjeron las primeras críticas al aformalismo intensificándose en los años venideros: el excesivo individualismo y subjetivismo del arte informal parecía no representar a la gran mayoría y en unos momentos complejos para la sociedad española, muchos consideraban que el arte debía tomar partido. Explica la investigadora Paula Barreiro «El concepto de arte como testimonio de la historia, que obligaba a una toma de responsabilidad del artista con la sociedad, comenzó a te

ner una vigencia real, empezando a establecerse, de manera generalizada, la premisa *nulla aethetica sine ethica (...)*³⁷⁶. El arte que relataba se convirtió en sinónimo de testimonio, dando un impulso definitivo a los movimientos neofigurativos que parecían describir más fielmente el clima político y social español. Los movimientos aformalista y normativo quedaban excluidos de esta corriente de compromiso, a pesar de su potente significación política³⁷⁷. Las palabras del historiador y crítico Tomás Lloréns resultan ilustradoras al respecto «el empeño ético del artista con nuestro tiempo no puede ser fructífero más que tomando contacto directo y activo con la realidad, prescindiendo de las mediaciones o referencias a cualquier término absoluto, superior a lo real (...) tomando contacto precisamente con esos Hiroshima, Daschau o Auschwitz»³⁷⁸.

La pintura realista, que habría convivido durante algunos años con las propuestas aformalistas, ganaría finalmente protagonismo, llamando la atención de artistas, críticos y periodistas culturales. Explica Noemí del Haro al respecto «Así, las propuestas plásticas de Estampa Popular se estaban desarrollando en un panorama que acusaba importantes transformaciones con respecto a los primeros años de la década. Cada vez había más opciones al margen o en contra de la supremacía del informalismo de la década anterior, y también se encontraban otras formas de protesta en las artes distintas de lo pictórico»³⁷⁹.

376. BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, (...), p. 234.

377. Recordemos que el aformalismo, según el ideario de Moreno Galván, se alza contra la belleza, luchando contra la abstracción y la cristalización de la experiencia vital, lo cual podría traducirse como una acción de rebelión. Por su parte, el arte analítico o dimensional proponía un lenguaje científico al alcance de toda la humanidad, incentivando también propuestas de trabajo colectivo.

378. LLORENS, Tomás: «Realismo y arte comprometido», *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, julio/agosto/septiembre de 1963, p. 14.

379. DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*, (...), p. 55.

Moreno Galván abordaría la nueva corriente artística del realismo social desde una perspectiva marcadamente política y personal, partiendo de algunas influencias intelectuales como Lukács³⁸⁰ y Zhdánov³⁸¹, cuyas ideas rebatiría:

Desde hace cuarenta años —desde las tesis de Zdanov en el congreso de Jarkov— el realismo social, —o socialista— ha tenido casi siempre muy torpes valedores y, ocasionalmente, algún apólogo de excepción, como Lukács, el cual tampoco pudo sustraerse a un marcado sectarismo en sus enunciados. En su más precaria definición —en la de Zdanov, por ejemplo—, la incitación al «realismo» significaba proponer un arte inmediatamente comprensible por la inmersa mayoría, válido para el pueblo y, por ello, con capacidad para suscitar la acción revolucionaria. Como si no significase ya un menosprecio al pueblo la elaboración de un arte adaptado a sus posibilidades supuestamente inferiores. La crítica más fina a esa propuesta es la de nuestro don Antonio Machado en su Juan de Mairena: «Escribir para el pueblo... ¡qué mas quisiera yo! Escribir para el pueblo se llama ser Shakespeare en Inglaterra, Cervantes en España, Tolstoi en Rusia». Para Lukács el problema es algo más complejo: el arte que ha servido para el progreso de la humanidad es el arte sano del realismo. En nuestros días, la clara línea del realismo se ha torcido con el movimiento mórbido, cosmopolita y desarraigado de la «la vanguardia». «La Vanguardia» es, pues, algo así como un sucedáneo rebelde de la revolución³⁸².

380. Georg Lukács (1885-1971) fue un importante escritor, filósofo marxista y crítico literario húngaro. Hijo de una familia de clase alta aquincense, Lukács se doctoró en Filosofía en 1909, un año antes de publicar su primer trabajo, *El alma y las formas*, que básicamente se componía de artículos en los que expresaba su ideología neokantiana, la cual abandonaría poco después. En el año 1916, Lukács ingresó en el Partido Comunista de Hungría, dirigido en aquella época por Béla Kun, poco después de publicar una de sus obras más importantes, *Teoría de la Novela*. Antes de fallecer, el escritor y pensador húngaro dejó una larga bibliografía a sus espaldas que lo consagró como uno de los referentes del pensamiento de izquierdas a nivel europeo.

381. Andréi Alexandrovich Zhdánov (1896-1948) fue un destacado militante del Partido Comunista y estadista soviético, además de un notable teórico marxista y un talentoso propagandista de las ideas marxistas-leninistas. Convencido militante del movimiento obrero internacional, Zhdánov concedió siempre gran importancia a la teoría del marxismo-leninismo, al papel de las ideas del comunismo en la evolución social. Cuidadoso y preocupado por la propaganda marxista-leninista, luchó para que la teoría marxista-leninista fuera asimilada por las grandes masas de los miembros del Partido y de las Juventudes, por todos los constructores del socialismo. También se definía como enemigo implacable del dogmatismo. Como dirigente, supo aliar la práctica cotidiana de la edificación del socialismo con un gran trabajo teórico.

382. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), pp. 169-170.

José María no parece comulgar plenamente ni con las ideas de Zhdánov, por considerarlas extremadamente básicas y hasta ofensivas para el pueblo, ni con las de Lukács, quien desprecia la vanguardia. Resulta ilustrador observar, con respecto al concepto de arte para el pueblo que aporta Zhdánov, la perspectiva de Moreno Galván «la degradación del arte hasta las zonas que ellos consideran accesibles a “la masa”. Imponiendo como fin último convertir al arte en propaganda. Olvidando que hay una gran tradición de abstractismo popular y que por tanto, en la medida de su sinceridad el pueblo está capacitado para las más altas comprensiones»³⁸³. Tampoco puede el crítico alinearse completamente con las ideas que Lukács sostendría en su obra más discutida, *El asalto a la razón* (1954), en la cual el húngaro llevaría a cabo un análisis de la involución política que ha representado la tendencia irracionalista en los dos últimos siglos; involución que culmina en el triunfo del nacionalsocialismo en Alemania. Aunque José María tomaría algunas de las ideas que Luckács planteó en esta obra para establecer los cimientos de algunas de sus teorías sociales y estéticas, cuestión en la que repararemos más adelante, en este caso no podía suscribir las palabras del húngaro, pues como ya habría descrito, la corriente irracionalista que irrumpe en Europa a principios del siglo XX fue el primer movimiento que derrocaría los estatutos de la belleza y la forma, dando lugar al nacimiento de movimientos tan interesantes y defendidos por él como el aformalismo. Partiendo de cierto romanticismo, el crítico intentó salvar la subjetividad y la irracionalidad, y darles su reconocimiento como «hechos sutilmente ligados a las articulaciones de la misma historia». «Paradójicamente —dice—, se trata de incorporar la irracionalidad a la historia»³⁸⁴.

No podía José María adscribirse, por tanto, a la férrea normativa que el programa comunista había establecido para el arte, y así lo corrobora su amigo José Caballero Bonald:

383. Nota manuscrita de José María Moreno Galván sobre arte de América en un viaje a Oviedo. Documento situado en el AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176607 Arch. MG 70 N° Reg. 176422.

384. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 125.

En relación a su adhesión política, su visión del arte, sin embargo, no fue alienada por los supuestos estéticos y artísticos que podría defender el Partido Comunista por aquel entonces, como por ejemplo el realismo socialista. En estos años, José María ya defendía la pintura abstracta de Tàpies, Millares, Saura o Feito. Esto que podría entenderse como una contradicción ideológica, es un ejemplo de una actitud abierta, bien dirigida y orientada con respecto a lo que debía ser una estética comunista contemporáneo³⁸⁵.

La libertad interpretativa que José María adoptaría con respecto al realismo social lo haría enfrentarse ideológicamente a otros compañeros intelectuales. Ejemplo de ello sería la impetuosa respuesta del crítico al manifiesto «Arte como construcción» que el dramaturgo Alfonso Sastre firmaría en 1958 para la revista *Acento Cultural*³⁸⁶. En este texto, Sastre traería a la escena el tema del realismo como modo de arte comprometido. En él reivindicaba la representación de la realidad y la toma de postura de los artistas ante el «problema social en sus distintas formas», en la medida en que «lo social es una categoría superior a lo artístico»; rechazaba el panfleto «por su degeneración estética» y su inutilidad social y negaba que la militancia política del artista significase la pérdida automática de libertad o autonomía, del mismo modo que la independencia no supone necesariamente evasión. Las ideas de Sastre recibieron una irónica respuesta por parte de José María Moreno Galván:

Cuando yo, por lo visto, andaba metido en berenjenales angélicos de un arte «de evasión», otros, con más sentido de la

385. Entrevista personal con José Manuel Caballero Bonald.

386. SASTRE, Alfonso: «Arte como construcción», *Acento Cultural*, diciembre de 1958.

realidad y de la responsabilidad que yo, en vez de perder el tiempo en análisis infructuosos, lo acusaban de evasivo, exhortaban a un arte de la «realidad», un arte para la acción y para la denuncia, para el pueblo y no para exquisitas minorías, para la vida y no para la estética³⁸⁷.

Moreno Galván negaba la posibilidad de hacer arte específicamente para el pueblo, apuntando que debía ser el pueblo el que accediera al arte y no al revés³⁸⁸. Además, como hemos visto anteriormente, no aceptaría la idea de que el arte debía ser traducido al pueblo, pues consideraba que esta postura era arrogante, degradando el conocimiento y potencial de las personas:

No hay que promulgar un arte especial para el pueblo porque ello significa, además, la suposición de que el pueblo ha dimitido sus derechos a un determinado tipo de arte que no está para él especialmente elaborado. Significa suponer que no todo el arte es para el pueblo, lo cual solamente sería cierto a condición de que lo que se llama arte tuviese derecho al nombre. (...).

Y sabemos (...) que un arte especialmente elaborado para el pueblo iba a ser un arte voluntariamente disminuido, adoptado a un término medio inferior. Ya sé que eso no es lo que se dice, y ni siquiera lo que eso es lo que se pretende. Quienes firman esos pronunciamientos aman y respetan de verdad al pueblo y tienen conciencia de su valer. Pero a eso conduce indefectiblemente todo el pronunciamiento³⁸⁹.

387. MORENO GALVÁN, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un arte para el pueblo», *Acento Cultural*, marzo de 1959, p. 33.

388. DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1978)*, Madrid: ISTMO, 2004, pp. 89-91.

389. MORENO GALVÁN, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un arte para el pueblo», (...), p. 34.

Como podemos observar al final del fragmento, José María se adelanta a lo que él cree serán las últimas consecuencias de una teoría extremadamente comprometida con la denuncia social y el testimonio, y frente ello propone su propia perspectiva sobre el realismo social.

Una cuestión interesante antes de adentrarnos en la visión que Moreno Galván tenía sobre realismo social es la vinculación que hace entre dicha corriente y el arte paleocristiano. En ambos momentos —explica Moreno Galván— se estaban fundando, o se quería fundar, un nuevo mundo y se hacía un arte de testimonio. La investigadora Noemí de Haro García apunta al respecto «Incluso sugería la existencia de paralelismos entre las tesis de Zdanov y los textos de los primeros Padres de la Iglesia. Esto llevaba a hablar del arte “paleo-cristiano”, fundador de la cultura cristiana entonces venidera y del arte “paleo-socialista” que —entendemos— no podía más que fundar la cultura socialista que estaba por venir»³⁹⁰.

El principal problema al que se enfrentaría José María es el de insertar el realismo dentro de la sólida estructura teórica que ya había construido para explicar fenómenos como el aformalismo o el arte analítico-formal. Así, el realismo también sería, según el crítico, una expresión rebelde a la cristalización formal, una expresión de la realidad no dominada y aún superviviente:

Quando el historiador descubre el lado esquinado de Cranach o de Grünewald, cuando se enfrenta con el arte español o con el tenebrismo napolitano, o incluso con las expresiones de Rembrant, habla de «realismo». ¿Por qué? Porque, después de establecida la unidad formal del espíritu europeo, aún subsistían en los hombres antagonismos violentos —situaciones críticas— no totalmente superados por la mediatización: quedaba una expresión no sometida a la armonización clásica³⁹¹.

390. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), p. 417.

391. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p.160.

Donde existe realismo, explica el crítico, se puede indagar la base social productora de esa «expresión», y así podemos atisbar el duro enfrentamiento o confrontación de las dos realidades que han generado dicha expresión, como un fermento generador de «protesta» consciente o inconsciente «El tenebrismo de Caravaggio y su tiempo lo explicaría seguramente la razón análoga a la que genera el “realismo” español: el choque violento entre un pueblo creador y una aristocracia consumidora cuando la ciudad no puede actuar como instancia mediatizadora»³⁹².

Pero lo que otorga a los realismos cierta entidad autónoma sobre la expresividad de la que nacen, según José María, es el grado jerárquico que uno y otro le confieren a la «realidad». En el expresionismo propiamente dicho, la realidad sería origen de la necesidad expresiva, mientras que en realismo social, la realidad es el destino posible de la obra, su última finalidad. Es decir, para el realismo social, la realidad no es solo condición sino también resolución, lo que significa que la inmersión alienadora del expresionismo es sustituida en el realismo por un compromiso ético para con la sociedad.

Partiendo de ese grado jerárquico que unos artistas y otros le confieren a la realidad, José María establece una clasificación dentro de esta corriente. El realismo se dividiría en tres grandes grupos: el primero sería el realismo social, en el que se encontrarían artistas como José Ortega, Equipo Crónica o Estampa Popular, y a los que se le atribuiría un alto compromiso político, una intención de transformar la realidad a través de sus propuestas «(...) ellos sabían muy bien que no hay crónica neutral y que mucho menos que nadie podían ellos ser neutrales porque, con su crónica no pretendían sólo enseñarle al mundo una realidad, sino transformar esa realidad»³⁹³; el segundo se denominaría «realismo épico», y en él podemos encontrar o no cierta adhesión política, incluyendo a figuras tan importantes como Joaquín Vaquero Turcios o Juan Genovés «El realismo épico (...) puede tener, o no, el destino de agitar una

392. *Ibidem*, p.161.

393. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, (...), p. 171.

conciencia social más o menos dormida. (...). Es que lo que distingue a ese realismo no es tanto su argumento expresivo cuanto la musculatura de su expresión»³⁹⁴; por último, cita al grupo de «la otra representación y sus fantasmas», en el que sitúa a artistas como Fernando Mignoni, Antonio López o Carmen Laffón, y del cual explica «no ha nacido para la protesta, la de los testigos neutrales»³⁹⁵.

Fuera de esta clasificación y con vistas al arte que vendría, José María habla de los continuadores del realismo social, la llamada «nueva figuración», la cual estaría caracterizada por el hecho de que en ella se concretaba la contradicción entre realidad y representación, así como por su alusión consciente a los conflictos de su tiempo:

Es, pues, un arte a mitad de camino entre la representación y su negación. ¿Pero cómo asume a la realidad? Ese es el problema. La asume sin confiarla a ninguna de sus facultades, ni a la afirmación ni a la negación representativa. La asume, por una apelación a las potencias de lo ausente. De manera que lo que representa, alude a algo que no está en sí mismo, pero que llega hasta lo que está representado por una serie sucesiva de encadenadas resonancias. Y lo que niega a la representación es para aludir con más eficacia a esa voz de lo ausente que no es, que no puede estar, en la representación misma³⁹⁶.

Dentro de esta última oleada se encontrarían artistas como Jardiel, José Hernández, Juan Barjola, Juana Francés o Rafael Canogar.

Como podemos observar, el relato teórico de José María se explica, tal y como indicaría Noemí de Haro García «como un proceso de progreso que se producía por la aparición de propuestas artísticas como reacción a las existentes»³⁹⁷. El aformalismo inauguraba la lla

394. *Ibidem*, pp. 191-192.

395. *Ibidem*, p. 195

396. *Ibidem*, p. 220

397. DE HARO GARCÍA, Noemí: «José María Moreno Galván y Valeriano Bozal. Historia del Arte, compromiso y control estatal». En: MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, (...), (...), p. 422.

mada «segunda vanguardia» partiendo de las propuestas de ruptura que la «primera vanguardia» lanzaría contra la legislatura de la forma y la belleza en el arte. En oposición al aformalismo aparecería la corriente abstracto- geométrica, y ésta a su vez sería desplazada por los realismos. El juego de opuestos siempre respeta en la teoría de Moreno Galván un eje de coordenadas definido: por un lado, la antítesis entre representación y no-representación, desde la cual determina la gran ruptura de la historia del arte (entre arte clásico y arte moderno), en el sentido de que el arte moderno se abrió paso a partir de su intento de conquista de la «autonomía» del arte con respecto a la «representación» de la realidad; y por otro lado, encontramos la dialéctica entre «expresión vital» y «forma artística», con respecto a la cual, matiza Moreno Galván que, aunque es especialmente relevante en el arte contemporáneo, tiñe todo nuestro pasado cultural. En función de ellos se podían clasificar las distintas propuestas artísticas. Quizá el aspecto más interesante de la teoría de Moreno Galván resida en que, como explica Noemí de Haro «más que la representación bidimensional que propicia el eje de coordenadas, parece buscarse construir sentido a partir de la exposición de una dialéctica que tiene un escenario fundamentalmente temporal»,³⁹⁸. Así, en función de dónde se ubicara cada corriente, cada lenguaje, estando más o menos ligado a la realidad, se encuadraba o no en unos códigos culturales occidentales.

En la escisión entre las distintas corrientes artísticas a las que Moreno Galván atendería en su teoría siempre se encontraría la «realidad». Dice al respecto el crítico «Porque, en definitiva, lo que todo el arte contemporáneo ha puesto de manifiesto es que el problema de la representación es circunstancial, mientras que el problema de la realidad es ontológico»⁴⁰⁰. Con esta afirmación, José María se anticipa a la tesis que pocos años después popularizaría en el campo de la estética el anteriormente citado Arthur Danto, al subrayar que lo que está detrás del arte contemporáneo es una problemática filosófica³⁴⁰. Como indica el investigador Miguel Ángel Rivero «No se trata solo de cuestionar si el arte ha de rebasar a la representa-

398. *Ibidem*, p. 424.

399. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, (...), p. 17.

400. DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de las historias*, Barcelona: Paidós, 2010.

ción de la realidad visual, cosa que ya era un hecho y una conquista realizada, sino de problematizar en su fondo el problema de la realidad, su estatuto ontológico, con lo cual, el arte hace las veces de herramienta filosófica»⁴⁰¹.

401. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Aproximación a la estética de José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. (...), p. 53.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



2 El Arte y la Historia

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Las ideas de José María Moreno Galván se sostienen sobre una estética y una teoría social del arte, la cual sustenta su manera de hacer crítica y su particular modo de interpretar tanto la historia del arte como el fenómeno del arte contemporáneo. Recordemos que en el capítulo 7 (1960. *Primeros conflictos sociales y políticos: la oposición al régimen desde el periodismo*) ya hablamos de esa nueva generación de críticos que comenzaban a identificarse con propuestas más renovadoras, alejándose de los análisis más tecnicistas y adentrándose en las relaciones existentes entre arte y sociedad: el existencialismo o el marxismo podían combinarse en distintas dosis según el autor.

En el caso de José María, la teoría social del arte surge del estrecho nexo que el crítico encuentra entre historia, arte y vida, y por ello afirmaría «una tendencia del arte se enraíza en una tendencia del mundo»⁴⁰². Este supuesto implica que todo fenómeno artístico se encuentra bajo la influencia de las situaciones que lo rodean y que lo propician, y por tanto «el arte es mutable porque es significativo», es decir, cambia conforme se transforma el medio social en que vive y al que significa; siendo la misión de todo arte auténtico respecto a su tiempo, significarlo y responder a él de forma problemática⁴⁰³. En esa línea, afirma también el crítico que «por muy personal que sea una expresión artística, su testimonio tendrá siempre algo de colectivo»⁴⁰⁴, es decir, las actividades creativas del ser humano no son «insolidarias» entre sí, no son creaciones cerradas sobre sí mismas. En *Pintura Española. La Última Vanguardia*, José María afirmaría:

(...) ningún otro testimonio humano ha logrado transmitirnos con tanta energía una confianza significativa sobre lo que ha sido el hombre, como el testimonio del arte. El arte es,

402. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 49.

403. *Ibidem*, pp. 51-52.

404. *Ibidem*, p. 56

pues, (...) un testimonio significativo y sintético de la realidad del hombre en su tiempo y en su circunstancia histórica. Es, además, una expresión de la realidad colectiva, aun cuando su materialización sea producto de una labor individual⁴⁰⁵.

«Una trama muy compleja de sutiles hilos conectan entre sí todas las actividades de la vida»⁴⁰⁶, explica el crítico. Desde este punto, Moreno Galván apostará por un modelo en el que filosofía, ciencia, arte e historia se conviertan en unidad de base social. Toda obra de arte es, por tanto, testimonio de su tiempo y lugar, y a pesar de que parte siempre de un filtro individual (el artista), contiene implícita la concepción del arte y de la vida que a este le tocó vivir, bien para continuar y legitimar el canon de su tiempo, o para fracturarlo:

En resumen, lo que trato de decir es que lo que promueve los cambios estilísticos y los giros tendenciosos del arte es lo mismo que condiciona los cambios de estructura en la sociedad y en la historia; el arte es como una cristalización sintética, como una síntesis significativa del mundo social e histórico⁴⁰⁷.

En la base de este planteamiento, están implícitas la condición del hombre como ser histórico, que es lo que legitima la necesidad del arte «(...) el hombre, porque es un ser histórico, necesita saber lo que ha sido para poder ser lo que es. Por eso el arte es necesario»⁴⁰⁸; así como la dimensión histórica del arte mismo: «El arte es, por tanto, una entidad histórica a la que no es posible deshistorificar (...). Es su historicidad lo que hace ser al arte una actividad testimonial. Y es el testimonio lo que eleva a cada obra por encima de su condición de objeto convirtiéndolo en sujeto activo y, por tanto, en obra de arte»⁴⁰⁹.

405. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura española. La última Vanguardia*, (...), p.11.

406. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, (...), p.1.

407. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p.14.

408. MORENO GALVÁN, José María: *Pintura española. La última Vanguardia*, (...), p. 12.

409. *Ibidem*, p. 50.

Ahora bien, hemos de matizar que, pese a que Moreno Galván defiende esta concepción histórica del hombre y del arte, su posicionamiento se situó contra aquella idea progresiva del acaecer histórico, propia del historicismo humanista en boga desde el siglo XIX en Europa, al considerarla una hipótesis negadora de los factores de la subjetividad y la irracionalidad (ya lo vimos anteriormente al hablar de su posicionamiento frente a las ideas de Lucáks). Al contrario, su inclinación apuntaba a incorporar la irracionalidad a la historia y a emanciparse de aquellas interpretaciones lineales y objetivistas ya obsoletas:

(...) para quien posea la conciencia historificadora, los factores de la subjetividad son siempre datos entorpecedores y alienantes. Sin embargo no por ello dejan de ser datos llenos de significación, susceptibles de ser reducidos al orden del razonamiento. Como esos factores, sin embargo, tratan siempre de inmovilizar el progreso adquirido, como su signo es siempre negativo respecto al signo positivo con que la historia se afirma, ellos quedan siempre puestos en entredicho por quienes tienen una idea progresiva del acaecer histórico.

Con todo, la subjetividad y la irracionalidad no son epifenómenos (...). Son, por el contrario, hechos sutilmente ligados a las articulaciones de la misma historia a la que niegan con su actitud. Aun lo irracional, lo morboso histórico, lo antiprogresivo, tiene también su sentido y pide que se lo descifre⁴¹⁰.

Encontramos nuevamente una disyuntiva en la teoría de José María: la edificación histórica coherente y objetiva, propia del histori-

410. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), pp. 124-125.

cismo humanista, frente a la incorporación de la irracionalidad en la historia. Sobre esta cuestión Moreno Galván ya había anticipado algunas ideas en su artículo «Epístola Moral...en donde prosigue la búsqueda de la realidad del arte» dentro de la revista *Artes*:

(...) tenemos que considerar como un «progreso» la rendición del predominio jerárquico occidental. Esta pérdida de predominio, (...) significa automáticamente la declinación de todos los caracteres que lo distinguían. Se acabaron los derechos divinos sobre la capacidad de razonamiento, el sentido histórico, el humanismo... (...) en el actual momento de Europa, lo más progresivo no es el mantenimiento y conservación en exclusiva de su facultad analítica y razonadora, sino precisamente lo contrario, la dimisión de esa jerarquía y la reabsorción de todas aquellas expresiones irracionales de su prehistoria y de su intrahistoria (...)»⁴¹¹.

Una vez realizada esta matización, podemos establecer como una de las máximas en la teoría de Moreno Galván que «no es el arte el que hace la vida, sino la vida la que hace al arte»⁴¹². Ahí reside uno de los centros de gravedad de su teoría del arte, que sitúa el núcleo de la creación artística no en la invención sino en la revelación, en el descubrimiento «La creación, pues, no consiste en inventar sino en descubrir»⁴¹³. Descubrir ya que el arte está potencialmente en la vida, en la realidad, ante la cual el artista debe afinar su ojo y sensibilidad, no para crear nuevas realidades sino para desvelar las que están ocultas «Se descubre una realidad existente, se sintetiza y se realiza su signo»⁴¹⁴. Esa es la misión del artista. Por tanto, y como hemos estudiado al final del último capítulo, la realidad es otro concepto fundamental en la estética de Moreno Galván pues «todo

411 MORENO GALVÁN, José María: «Epístola moral... en donde prosigue la búsqueda de la realidad del arte», *Artes*, nº 10, 1961, pp. 6 -7.

412. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*, (...), p. 4.

413. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 55.

414. *Idem*.

arte —sea o no representativo— es un problema de realidad»⁴¹⁵ y «no hay realidades del arte sino realidades sociales que el arte testimonia»⁴¹⁶.

El arte es, en definitiva, reflejo de un tiempo y de un lugar concreto, esto es, una manifestación significativa de una realidad significativa. Por ello, según José María, es importante que la obra de arte conecte con el público, sintiéndonos identificados en ella, reconociendo el lenguaje en el que nos habla «Comprendemos lo que previamente nos comprende; nos identificamos con aquello que tiene con nosotros cierto grado de identidad. Por eso, por muy personal que sea una expresión artística, su testimonio tendrá siempre algo de colectivo»⁴¹⁷.

La labor del crítico, teniendo en cuenta la perspectiva social del arte que sostiene José María, es «no dictaminar presuntas calidades y jerarquías según no se sabe qué código de calificaciones jerárquicas, sino en autenticar su evidencia significadora o su gratuidad»⁴¹⁸. El investigador o crítico sería, por tanto, un contemplador del arte dentro de una realidad histórica y social, y la dificultad de su trabajo residiría en encontrar la huella histórica que testimonia la obra artística. De ese modo, el crítico puede juzgar la «autenticación» de una obra de arte, esto es, la correspondencia entre la misma y la realidad de su tiempo.

2.1. Occidente contra Occidente: la Historia contra la Intrahistoria

El aformalismo es reflejo de nuestro tiempo y encarna el espíritu revisionista, el rechazo a los antiguos valores históricos, pretendiendo destruir, como hemos visto anteriormente, la normativa

415. MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual.*, (...), pp. 123-125.

416. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 121.

417. *Ibidem*, p. 56.

418. *Ibidem*, p. 52.

clásica y la belleza imperante en la historia del arte. Y no solo el aformalismo, múltiples tendencias del arte contemporáneo persiguen dicha meta. Pero, tal y como indica José María, el pasado al que se enfrenta el arte contemporáneo no es un pasado cualquiera, sino su propio pasado, la historia del arte occidental. Un arte que es producto de una visión puramente histórica que concibe la vida en el curso de un devenir progresivo, lo cual significa que el hombre occidental ha desarrollado una visión abstracta de la existencia vital: tiene perspectiva del tiempo pasado y un sentido proyectivo del futuro. Tiende, por tanto, a construir una memoria colectiva y conmemorativa que señala hechos destacados del pasado perpetuándolos en libros, colecciones, museos, etcétera. Esta memoria, según Moreno Galván, sería la vinculada a lo que el crítico llamaría «Arte Artístico», es decir, todas aquellas creaciones civiles deliberadamente conmemorativas. Este tipo de producción artística es diametralmente opuesta al «Arte Popular», el arte del pueblo que no depende del tiempo sino de las costumbres. Nuevamente encontramos dos polos opuestos en el discurso teórico de Moreno Galván:

Cuando el artista griego laboraba su arte, trataba íntimamente de testimoniarse y testimoniar «en su tiempo». Cuando lo hacía el íbero de Sierra Morena, trataba sólo de documentar su entorno próximo. El primero era un artista, en el sentido moderno de la palabra, es decir, un hombre del progreso; el segundo estaba más cerca del artesano, de un especialista tribal de la elaboración de bronce sacrales. El primero documentaba la historia dinamizándola; el segundo trataba de petrificar la historia, no realizando un arte enriquecido por sus descubrimientos sino canonizado por una heredera costumbre. El primero, más histórico, documentaba más el tiempo; el segundo, más artesano, documentaba más el lugar⁴¹⁹.

419. MORENO GALVÁN, José María: «Epístola moral... el ámbito geográfico de las artes», *Artes*, nº 20, 1962, p. 6.

Según José María, la historia de Occidente ha estado marcada por un tipo de creación artística conscientemente conmemorativa, basada en la cristalización de la forma, en la idea, en la normativa clásica, esto es, un arte que se ha abstraído de la naturaleza y que ha perdido su vínculo directo con ella. Mientras que la historia de Oriente es más cercana a la producción popular, a la experiencia de la forma y es consustancial a la naturaleza de las cosas: «Y de ahí lo sorprendente: a medida que el arte contemporáneo rompe con su pasado occidental, se reencuentra y se identifica con todos los pasados del mundo»⁴²⁰. El crítico consigue conectar las dos orillas: un arte occidental, el arte contemporáneo, que en su búsqueda de la expresión vital se topa con las manifestaciones artísticas de otras culturas (Oriente, lo primitivo, lo artesanal...), y viéndose reflejado en ellas comienza a ahondar en su estudio, su conocimiento y su representación.

Ciertamente, la historia del arte europeo ha girado en torno al clasicismo. Sin embargo, hay momentos en los que se distancia más de él y es entonces cuando busca la expresión de la forma, la vida misma —consideramos que el arte contemporáneo, y en concreto el aformalismo, suponen la ruptura absoluta con dicho clasicismo—, y momentos en los que se aproxima al clasicismo en busca de la cristalización de la forma, del orden, del control, del raciocinio, de la abstracción de la naturaleza... Pero si el clasicismo existe en nuestra cultura y está incorporado a la misma, ¿por qué hay épocas en las que nos alejamos de él? Explica José María:

Sencillamente por un resto hominizador —irreductible a la humanización— que subyace en el hombre occidental pese a todo y que recurre siempre a la expresión de la vida contra la petrificación de la forma, por una supervivencia natal preoc-

420. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p.57.

cidental o prehistórica que aflora entre las sedimentaciones de la cultura de las ideas, por un residuo de vida cuaternaria resistente a la ley de las cristalizaciones formales. En definitiva, lo que aflora es vida «intra-histórica», anticultural, pre-humanística. Su encarnación en el arte no es proporcional, analítica ni abstracta, sino *expresiva*, porque ese arte ya no es la captación más o menos objetiva de la imagen del mundo, sino la expresión de una subjetividad tribal o colectiva. Cuando aparece, expresa la médula anti-histórica de los pueblos, aquello que quisiera permanecer inmutable y resistir al tiempo. Por eso, su esencia última es popular en el sentido en que lo popular es la residencia en la costumbre que se opone a lo civil, que es la vivencia en la historia⁴²¹.

La Intrahistoria, como indica José María, está conectada al pueblo, las tradiciones colectivas y la cultura popular, oponiéndose a lo civil. Intrahistoria e Historia se enfrentan. Es decir, frente al condicionamiento clásico de lo occidental —la Historia—, la Intrahistoria de nuestro mundo opone la resistencia expresiva de los pueblos. Existe, por tanto, un espíritu anticlásico que sobrevive en nosotros y que es la única manera de restaurar nuestro nexo con la naturaleza, con nuestro pasado.

José María rescata el término «Intrahistoria» que Miguel de Unamuno acuñaría en sus ensayos *En torno al casticismo* (1895) y los aplica a su teoría del arte. Recordemos que Unamuno fue uno de sus referentes filosóficos y de los que mayor influencia tendrían sobre sus ideas estéticas. Según el investigador Miguel Ángel Rivero la «Intrahistoria» de Unamuno es la alternativa al tradicional concepto de «Historia». Frente a la «Historia» de los grandes nombres y acontecimientos, recogida en los documentos oficiales, forjada sobre una tradición circunscrita al espacio y al tiempo, y caracterizada por su discontinuidad y por su talante excluyente y disociador, Unamuno

421. *Ibidem*, pp. 75-76.

dio forma en los citados ensayos a su noción de «Intrahistoria». Esta se correspondería con la historia anónima y silenciosa, protagonizada por «hombres sin historia» y sucesos cotidianos, y gestada desde una idea de tradición allende los márgenes espacio-temporales. El siguiente fragmento de *En torno al casticismo* recoge la definición de «Intrahistoria» acuñada por Unamuno:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madréporas suboceánicas echas las bases sobre que se alzan los islotes de la historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que suele ir a buscar el pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras⁴²².

La «Intrahistoria» es ubicada así por el pensador vasco en el fondo «Intraconciente» del pueblo y se define como aquello que marca la verdadera continuidad de lo que acontece. Es preciso mencionar, asimismo, la antítesis abierta por Unamuno entre «tradición histórica», en cuanto «tradición mentida», y «tradición eterna», correspondiéndose esta última al fondo verdadero de la historia, es decir, la «Intrahistoria»⁴²³.

De los referentes que inspiraron la idea de Intrahistoria en la estética de Moreno Galván pasamos a la proyección de la misma. Mucha

422. UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, vol. I (edición de Manuel García Blanco), Madrid: Escelicer, 1966-1971, p. 793.

423. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: *El joven Miguel de Unamuno. Vida, obra, pensamiento* (1864-1892) (Tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2014, pp. 832-833.

relación tiene el planteamiento intrahistórico de José María con la posterior dimensión histórica que plantearía la posmodernidad, en tanto que define la edad contemporánea como «la última edad de aquella parcela del mundo que elaboró un sentido progresivo de la historia»⁴²⁴. El investigador Miguel Ángel Rivero apunta que en esta idea de Moreno Galván está implícita la tesis del fin de la historia y de los grandes relatos de Jean François Lyotard⁴²⁵. Rivero encuentra similitudes entre el concepto de «Historia» expuesto por Moreno Galván y el de «Metarrelato» en la teoría de Lyotard. Según Lyotard los discursos totalizantes y multiabarcadores en los que se asume la comprensión de hechos de carácter científico, histórico, religioso y social de forma absolutista han caído en nuestro tiempo, dejando paso a los metarrelatos particulares, que contemplan el mundo y las esencias de las cosas desde posiciones independientes, ofreciendo sorprendentes soluciones a los interminables problemas humanos⁴²⁶. El relato posmoderno se presenta, entonces, como un desencanto o ruptura de los lugares que han servido de base a la Modernidad. Así lo afirma el profesor y filósofo Patxi Lanceros «Nada tiene de extraño que las estrategias posmodernas ejerzan presión sobre los lugares concretos en los que la modernidad se sitúa y pretende perpetuarse: en este sentido, podemos entender los ataques a la idea de progreso, a la linealidad y el curso de la historia, al desarrollo y a la evolución»⁴²⁷. Si durante la Modernidad se propugnaba la idea de la Historia «como un todo que evoluciona impulsado por algunas fuerzas maestras»⁴²⁸, como un discurso global y jerarquizado por los diversos metarrelatos teleológicos de la Historia, bajo la condición posmoderna, diría Juan Antonio Ramírez «se desconfió de las visiones totalizadoras. (...) La gran historia se disuelve en muchas microhistorias. El objeto no es ya tanto

424. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 61.

425. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Aproximación a la estética de José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. (...), p. 51.

426. Esta idea aparece reflejada en dos obras principales de Lyotard:

- LYOTARD, Jean- François: *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1994.

- LYOTARD, Jean- François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España: Gedisa, 2003.

427. LANCEROS, Patxi: «Apuntes sobre el pensamiento destructivo». En: VATTIMO, Gianni (ed.): *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: Anthropos, 1994, p. 137.

428. RAMÍREZ, Juan Antonio: «Catecismo breve de la (Post)modernidad (Notas provisionales)». En: TONO MARTÍNEZ, José (ed.): *La polémica de la posmodernidad*, Madrid: Libertarias, 1986, pp. 20 -21.

la verdad como la verosimilitud»⁴²⁹. Cabría matizar que el paralelismo propuesto por el investigador Miguel Ángel Rivero entre el pensamiento de Moreno Galván y Lyotard es algo arriesgado. No debemos olvidar que José María sigue teniendo una percepción direccional de la historia, esto es, la historia se proyecta hacia un futuro. Ciertamente, Moreno Galván apuesta por la historia de quienes no saben que están haciendo historia y presta un papel especial a lo no-racional, es decir, desconfía del *Gran Relato Histórico* y toma en serio los pequeños que no llegan a tener fácil acomodo en el grande. Sí podemos afirmar que la teoría descrita por José María, desde un ámbito artístico, resulta bastante intuitiva o adelantada, pues ya a mitad de los años sesenta el crítico apuntaba cuáles serían los derroteros que tomaría la posmodernidad —década de los ochenta y los noventa—, una etapa que no le tocaría vivir: el modo en el que el arte plasmaría la decadencia de la «historia oficial» frente al empoderamiento de los relatos marginales.

2.1.1. Las manifestaciones populares: voz de la Intrahistoria

El concepto de «Intrahistoria» al que nos venimos refiriendo está muy presente en los numerosos estudios que José María dedica a las artes populares. En el marco de la contemporaneidad, Moreno Galván estudió cómo ciertas expresiones artísticas propias del pueblo, de gran raigambre tradicional, también podían ser reflejo certero del mundo actual. Cerámica, tapiz y Cante Jondo son las tres manifestaciones artísticas que el crítico de arte destaca y reitera en sus artículos. Sin renunciar a sus orígenes, todas ellas han tomado un cariz actual y un peso importante dentro del mundo de las artes contemporáneas.

429. *Ibidem*, p. 21.

A finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, el crítico advierte en las galerías un especial interés por algunas manifestaciones populares como la cerámica y el tapiz. Entre las causas que pudieron generar dicho foco de atención, José María argumenta que básicamente existe una creciente atención a lo que de más primario, genuino y elemental subsiste en el hombre contemporáneo. Existen dos ejemplos que retratan fielmente la situación que viven en esta época las artes populares en España. El primero de ellos, sería la apertura en Barcelona de una galería especializada en artes populares, *Populart*, regentada por María Antonia Pelauzi y Nuria Esther, dos emprendedoras que deciden organizar en su espacio, sin periodicidad ni sistema, exposiciones de artistas contemporáneos que trabajan en torno a las artes populares. El segundo ejemplo lo descubrimos en una crítica que Moreno Galván dedica a una exposición celebrada en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada en el año 1975⁴³⁰, y en la que curiosamente convergen una muestra de cerámica popular de Fajalauza y otra de Antoni Cumella. En primer lugar, el crítico se detiene en las 27 piezas realizadas mediante la técnica de Fajalauza que componen el núcleo fundamental de la exposición «La técnica fundamental de la cerámica de Fajalauza es la del “vedrio” o “vedriado”, una de las cuatro técnicas fundamentales, aportadas por los árabes (...). La peculiaridad de la cerámica granadina de Fajalauza es la continuidad de una tradición arábiga, tanto en la técnica como en los motivos ornamentales.»⁴³¹. De un modo paralelo, también dedica unas líneas a las piezas cerámicas de Cumella, que vienen a complementar desde una visión contemporánea a las cerámicas tradicionales. La obra de Cumella, nieto de alfareros y discípulo de Pepito Lloréns Artigas, sigue un lenguaje tradicional hasta que descubre la plástica contemporánea de Mies van der Rohe y Manolo Hugué en la Exposición Universal de Barcelona de 1929. Cumella se convierte entonces en un experimentador de las formas cerámicas. Curiosamente, en él siempre aflora un espíritu tremendamente tradicional, un fuerte medievalismo muy anclado en la cultura catalana. Antoni Cumella aporta desde la contemporaneidad una propuesta de interés, partiendo de la tradición ceramista y reconociendo su valor.

430. MORENO GALVÁN, José María: «Arte: Cerámica popular de Fajalauza, en el carmen de la Fundación Rodríguez Acosta», *Triunfo*, nº 616, 1974, pp. 57-58.

431. *Idem*.

Otra de las manifestaciones artísticas populares que José María destacará en numerosas críticas es el tapiz. La actualización y auge del tapiz constituye un acontecimiento de suma trascendencia en el arte contemporáneo. Este alto artesanado de remota tradición parecía ahogarse durante las décadas de los cuarenta y los cincuenta, pues su misión se reducía, poco más o menos, a ser simple procedimiento técnico reproductor de una determinada pintura. Se imponía, por lo tanto, un remoce radical que adaptara las técnicas del noble arte de tejer a la sensibilidad y estética de la época. La actualización del tapiz en los años setenta era un hecho. Tal vez se deba al acierto de haber conseguido una perfecta conjugación de los valores puramente artísticos con las técnicas o procedimientos del arte de tejer. José María Moreno Galván conocía muy de cerca el mundo del tapiz debido a la labor de su esposa Carola, quien tejía sus propios diseños y los de grandes artistas españoles. Su proximidad a esta labor artesanal, lo posiciona como un gran defensor del tapiz dentro del marco contemporáneo. El crítico explicaba que se había producido una renovación en este ámbito, pero no completa, al no haber sido bien entendida por los maestros tapicistas; pues en muchos casos, solo ha cambiado el procedimiento y no la sustancia⁴³². En la siguiente cita, Moreno Galván hace referencia a la labor de los tapicistas contemporáneos:

(...) muchos tapicistas actuales lo que nos ofrecían era una muestra de su capacidad inventiva de procedimientos, rompiendo con el carácter tradicionalmente cuadrangular, incorporándole volúmenes, fibras o materias inimaginables. Yo continuaba pensando que un tapiz que quisiera ser «nuevo» tenía que serlo por su expresividad nueva, pero no por la novedad de sus procedimientos...⁴³³.

432. MORENO GALVÁN, José María: «Tapices y "Collages" de Tàpies en la Sala Gaspar. Barcelona», *Triunfo*, n° 488, 1972, p. 50.

433. *Idem*.

El redescubrimiento del tapiz, explica Moreno Galván, ha sido propiciado por los pintores, quienes sintieron la necesidad de ampliar su campo expresivo al terreno del tejido. Este redescubrimiento tiene que ver con la plena aceptación del *collage*, que también realizará sus aportaciones al tapiz. En este ámbito, el crítico destacará la figura de algunos pintores que han sabido transformar esa «sustancia» sin olvidar el procedimiento. Uno de los más importantes será Antoni Tàpies⁴³⁴, quien mantiene en el tapiz la palabra de la materia, núcleo indiscutible de su obra. Otro autor de gran calado es Josep Royo⁴³⁵, quien transforma en sistema lo que otros maestros utilizan como procedimiento ocasional. Por último y no menos interesante, la figura de Luis Garrido⁴³⁶, quien antepone en sus tapices el pictoricismo al propio tapicismo.

El Cante Jondo sería la tercera manifestación popular que más interesaría a José María, debido a su hermano Francisco, quien era un afamado poeta flamenco y un destacado pintor de escenas flamencas. En la obra de José María encontramos algunos rastros de pensamiento dedicados al flamenco y al Cante Jondo, entre los que cabría destacar sus anteriormente citadas reflexiones en torno al término «jondo».

El flamenco expresa, como pocas manifestaciones artísticas, ese sentimiento trágico de la vida. Tal y como indica el poeta Félix Grande: «(...) casi ninguno de nosotros conoce el dolor, la humillación, el desprecio y el terror como lo han conocido los cantaores, los guitarristas o los flamencos originales. (...). Lo primero que hace una criatura cuando viene al mundo es llorar, es protestar. El flamenco nació protestando ya»⁴³⁷.

Esta manifestación popular se sitúa entre la tradición oral popular anónima y las aportaciones de la creación de autor (literaria, musical y escénica). La poetisa y profesora Isabel Escudero explica que en el Cante Jondo, concretamente, hay una estricta regulación formal de los distintos palos y se exige a sus intérpretes una cierta

434. *Idem*.

435. MORENO GALVÁN, José María: «Tapices de Josep Royo», *Triunfo*, nº 533, 1972, pp. 61-62.

436. MORENO GALVÁN, José María: «Luis Garrido», *Triunfo*, nº 788, 1978, p. 59.

437. HIDALGO, Patricio y MENESE, Fidel: *Francisco Moreno Galván. La Fuente de lo Jondo*. Una producción de Buen Cubero, Fidel Menese y El Mordisco Producciones. DVD. Sevilla, 2011. Minuto: 29:48.

destreza personal y técnica. Pero, al mismo tiempo, se admiten diferencias notables en la ejecución. De este modo, sobre un esquema melódico muy sencillo, monta un complejo y variado juego de modulaciones a través de diferentes procedimientos de descomposición y desfiguración de las letras. La mayor parte de las letras flamencas proceden de la tradición oral, aunque hay textos atribuidos a autores cultos. Según Escudero «lo que el cante toma de la literatura culta, lo despoja de su condición de escritura y lo devuelve a la viva voz».⁴³⁸

José María sostenía que la renovación del Cante Jondo en España la había protagonizado su propio hermano, Francisco Moreno Galván, junto al cantaor José Menese; y es que efectivamente, ambos constituyen un caso único en la historia del flamenco. Las letras renovadoras de Francisco permitieron a Menese cantar a la libertad con pleno fundamento flamenco. Explica el experto en flamenco Antonio Grimaldos que Francisco Moreno apostó por una revolución temática cargada de crítica y contenido social, situándose contra su amigo Antonio Mairena, quien apostaba decididamente por cantar solo los versos tradicionales y con quien coincidía en la defensa a ultranza de la pureza cantaora «Gran conocedor de todos los palos (...) comenzó a componer textos ajustados a la estructura de cada cante en los que convivían recreaciones líricas del campo andaluz, la toponimia local y otros temas; junto con una visión de la vida cotidiana que evidenciaba un claro compromiso político».⁴³⁹ El flamenco adquirió entonces una nueva dimensión gracias a él, pues desde el respeto más profundo a la base musical del Cante Jondo, Francisco abrió las puertas a la modernidad. En 1967, cuando toda España vivía la represión de una dictadura militar, Menese se atrevía a cantar, acompañado por la guitarra maestra de Melchor de Marchena, esta letra de seguiriya escrita por Francisco, metáfora de la situación que vivía el país:

438. ESCUDERO, Isabel: «Grito y Razón: pueblo soy yo». Conferencia dentro del Seminario Flamenco, un arte popular moderno organizado por la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, 2004. [Disponible en línea: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=332]. Fecha de consulta: 8/05/2019.

439. GRIMALDOS FEITO, Antonio: *Historia social del flamenco*, Barcelona: Península, 2010, p. 141.

*Cuando llamaron a Audiencia,
me dio escalofrío
como de un golpe, llenita la sala
y el mundo vacío*⁴⁴⁰.

Francisco fue también el principal impulsor de la Reunión de Cante Jondo de La Puebla de Cazalla, uno de los festivales flamencos más prestigiosos, que comenzó a celebrarse en 1967 y que ha sido definido por muchos como un auténtico «mitin político»⁴⁴¹; dada la implicación y el compromiso social de sus participantes. Francisco Moreno Galván explicaba sobre su labor como letrista en el célebre programa de TVE *Rito y geografía del cante* «Yo creo que una persona canta un problema suyo o un problema que le está afectando a él y a su familia y su sociedad con más ahínco, con más coraje y con más deseo que los problemas que afectaron a sus bisabuelos»⁴⁴².

Como he indicado anteriormente, José María acompaña desde la teoría a su hermano Francisco en ese compromiso político. El crítico percibía el flamenco como un canto rabiosamente actual, que trataba la problemática socio-política del hoy y del ayer, y contra la que el artista (el cantaor, el letrista, incluso el guitarrista) se rebela, aunque al mismo tiempo, ese canto respeta las estructuras tradicionales y «artesanales» de los maestros del pasado.

En relación al flamenco y al Festival de Cante Jondo celebrado en La Puebla de Cazalla, José María dedicó un texto en la revista *Triunfo* que se encuentra entre la crítica y la crónica y en el que refleja su visión particular sobre esta manifestación popular, la cual estaría plenamente conectada con «lo Jondo», aquella categoría estética que ya citamos en el capítulo 6 (*La forja de un crítico: primeras ideas sobre la abstracción española*) y que José María emplearía para explicar cuestiones como el sentimiento profundo que subyace en la pintura de los artistas aformalistas:

440. MORENO GALVÁN, Francisco: «Cuando llamaron a audiencia», siguiiriyas. En: *Poesía del flamenco. Francisco Moreno Galván*, Barcelona: Barataria, 2015, p.28.

441. HIDALGO, Patricio y MENESE, Fidel.: *Francisco Moreno Galván. La Fuente de lo Jondo*. (...). Minuto: 24:23.

442. Entrevista a Francisco Moreno Galván en el capítulo «Evolución del Cante» del programa *Rito y geografía del cante*, emitido el 5 de junio de 1972 en TVE. [Programa en línea: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-evolucion-del-cante/4867834/>]. Minuto: 23:01. Fecha de consulta: 8/05/2019.

Lo Jondo es como una resistencia prehistórica del hombre, y aparece allí donde el hombre toca el fondo de su ser más desnudo y primario, en cualquiera de sus múltiples expresiones. (...). Lo que más admira en Menese es la vieja madurez de su juventud. Sobre todo, el sometimiento de su facultad juvenil a las normas de lo jondo. Esa disciplina, esa entrega de las facultades, que podrían ser melódicas, en las reglas en cierto modo antimelódicas que el jondo impone, es lo que hace de Menese un maestro extremadamente joven. Cuando Menese canta siempre está hablando de la Puebla. Se refiere siempre a una toponimia, a una geografía, a unos personajes que allí son conocidos. Se refiere incluso a una justicia y a una injusticia conocidas. Por eso, él y la gente de su pueblo, se entienden⁴⁴³.

Otro tema relacionado con la manifestación de las artes populares sobre el que José María reflexiona es el de la arquitectura tradicional andaluza. La arquitectura tradicional andaluza, un tipo de edificación de vanos pequeños y muros anchos que previenen de las sofocantes temperaturas estivales; marcada por una economía humilde que no entiende de materiales sofisticados, y que encuentra en el ladrillo y la piedra, la cal y la arena, el adobe, el tapial y el yeso sus principales aliados; los cubículos que van añadiéndose unos a otros y las casas crecen como organismos vivos aunque con perfiles rectos y fachadas blancas, casi minimalistas. Como podemos observar, se trata de una arquitectura basada en las técnicas tradicionales, en prácticos métodos antiguos que se transmitían de manera oral. Antes de 1970 difícilmente conocieran los pueblos de Andalucía la figura de un arquitecto local que controlase y ofreciera asistencia técnica desde una entidad pública. La labor constructiva, por tanto, quedaba en manos de un reducido número de hombres que habían aprendido el oficio de sus padres o abuelos, que se agrupaban en cuadrillas y atendían las necesidades constructivas primarias de las familias: hacer un muro, «echar» un suelo, poner un techo... Todo

443. MORENO GALVÁN. José María: «Cante Jondo», *Triunfo*, nº 323, 1968, pp. 50-51.

ello sin refinamientos ni adornos, desde el más profundo pragmatismo. Estos hombres, que no tenían formación de arquitecto ni de ingeniero, acabaron tomando importantes decisiones que afectaban no solo a la fisonomía del hogar, sino también a la del pueblo. En muchas ocasiones, fueron los responsables de la distribución urbanística y estética de sus municipios; por ello resultaba tan importante que en el desarrollo de su trabajo tuvieran en cuenta las tradiciones locales, la funcionalidad arquitectónica, y sobre todo, el tipo de relación que existía entre sus paisanos y el entorno. Algunos pueblos de Andalucía tuvieron la suerte de contar con maestros de obra y cuadrillas de albañiles sensibles a ese carácter austero y sencillo de la arquitectura andaluza, y que de manera consciente perpetuaron una estética y una tipología propia de nuestra tierra. Es el caso de José Moreno Galván, padre de José María y Francisco, y maestro de obras en La Puebla de Cazalla. Sus planteamientos sobre albañilería y arquitectura fueron recogidos por sus dos hijos: José María plasmó las ideas de su padre en sus críticas de arte, mientras Francisco diseñó algunos de los espacios más emblemáticos de La Puebla de Cazalla.

Como indicamos en el primer capítulo del bloque biográfico, José Moreno había enseñado al mayor de sus hijos, José María, el oficio de la albañilería. Por ello, cuando José María habla en sus artículos críticos del urbanismo popular de Andalucía, lo hace desde el conocimiento directo, dejando entrever un vínculo afectivo hacia el quehacer y sus materiales:

Yo soy testigo, porque los toqué muy de cerca en mi juventud, de muchos trabajos de esa arquitectura y de ese urbanismo del Sur. Mi padre era maestro albañil. Y todo, absolutamente todo su trabajo era de índole popular. Allí no había arquitectos, ni planos, ni nada que no estuviese ya plenamente en la cabeza del artífice, como en la del demiurgo platónico. Re-

cuerdo cómo era un encargo de aquellos: «José, era menester que te fueras a mi casa, con tu cuadrilla, y me hicieras una cuadra, detrás de mi patio». Ese era todo el encargo, acaso se añadía luego el número de bestias para el pesebre y el lugar para la «casa-paja», pero nada más. Luego, mi padre encargaba los materiales: la cal de obra y la arena del río —dos o tal vez tres de arena y una de cal—, para la mezcla del hormigonado; porque en esas obras casi nunca se usaba otro tipo de hormigón que el que ya usaron los romanos y ese estaba muy bien. Les aseguro que mi padre era un gran maestro de obras. Lo eran todos los que en mi pueblo — Puebla de Cazalla, Sevilla— y todos aquellos pueblos del Sur, trabajaban en ese oficio de componer y de modificar la fisonomía de nuestro «hábitat»⁴⁴⁴.

Las palabras de José María denotan su admiración por la labor de los antiguos albañiles. Estos hombres comprendían las dificultades de la construcción, sus materiales, sus formas y su «puesta», un conocimiento que habían heredado de sus antecesores y que respondía a las necesidades reales de sus vecinos. Por tanto, en su labor confluían el conocimiento tradicional de los materiales de construcción, formas arquitectónicas, etcétera, y la consciencia de la necesidad, lo cual está estrechamente unido a la funcionalidad de la arquitectura, es decir, casas construidas en función de necesidades específicas cotidianas como puedan ser lavar la ropa o guardar los aperos del trabajo:

Es curioso, pero allí, donde cada uno era un poco arquitecto, nadie pretendía ser un creador en arquitectura y menos que nada original. Se pretendía, eso sí, hacer el trabajo de cada uno «bien hecho». ¿Bien hecho con respecto a qué? Bien he

444. MORENO GALVÁN, José María: «El urbanismo popular de Andalucía», *Triunfo*, nº 793, 1978, pp. 42-43.

cho con arreglo al ideal que cada uno tiene «in mente» de la arquitectura necesaria para cada situación. Un buen albañil es el hombre que sabe resolver los problemas constructivos que cada situación constructiva plantea. Y nada más. ¿Ser original? Sonríe solo al pensar en la sonrisa burlona con que esos hombres hubiesen respondido con la sola alusión a ese problema⁴⁴⁵.

La base de un buen trabajo arquitectónico reside, según José María, en el estudio de dichas necesidades, en el conocimiento de las actividades cotidianas de sus habitantes, y en definitiva, en una lectura precisa del contexto, algo que no todos los profesionales contemplaban y que en los años sesenta y setenta alcanzaría una relevancia vital: el estudio previo geográfico, antropológico e histórico de una población⁴⁴⁶. Cabría destacar que también Francisco Moreno mantuvo todos estos «principios» sobre arquitectura y los plasmó en el diseño de sus obras. Las ideas de su padre, José Moreno, también habían calado muy hondo en la personalidad de Francisco, quien desde el ayuntamiento de La Puebla diseñaría algunos de los espacios más bellos del municipio: organizó la plaza del Arquillo Viejo para celebrar allí las Reuniones de Cante Jondo; reordenó el Paseo del Cura y la Cuesta de la Cilla; los escenarios que diseñó para la Reunión de Cante Jondo son auténticos espacios arquitectónicos minimalistas que expresan el sentimiento *jondo* de la arquitectura rural andaluza; la Cilla del pueblo, antigua Cilla del Duque de Osuna, también fue objeto de su deseo; sin embargo, Francisco no llevaría a cabo su propuesta porque en la primera década de los años ochenta se demolió debido a su mal estado⁴⁴⁷. Desaparecida la Cilla, fijó su interés en el viejo Pósito debido al papel que en otro tiempo había desempeñado como Casa Panera. Cuando el ayuntamiento decide homenajear a su hermano José María, fundando en La Puebla un Museo de Arte Contemporáneo, Francisco comienza a proponer una serie de reformas muy interesantes sobre la antigua

445. *Idem*.

446. PÉREZ ESCOLANO, Víctor: «La arquitectura de la democracia en Andalucía», *e-ph cuadernos (Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000)*, nº 3, 2012, p. 62.

447. CABELLO NUÑEZ, José y PÁEZ GARCÍA, Manuel: *La Puebla de Cazalla. Siete décadas en imágenes (1927- 1977)*. Editado por la Hermandad de la Triunfal Entrada de Jesús en Jerusalén y Ma Strna. De La Paz de La Puebla de Cazalla, La Puebla de Cazalla: Rústica, 1997, pp. 44-46.

estructura del Pósito, que se encontraba en un estado de conservación deplorable. Este parecía el lugar idóneo para dicho fin. El proyecto emocionó enormemente a Francisco, quien realizó numerosos dibujos sobre los que posteriormente el arquitecto José María Raya Román trabajaría. Las obras se llevaron a cabo entre los años 1982 y 1986, bajo la dirección del propio Raya Román. Se convirtió en un edificio de tres plantas que acoge dos salas rectangulares y otras dos cuadradas destinadas a exposiciones. Adosado al edificio se construyó un arco, recuperándose así el aspecto que debió ofrecer dicho espacio hasta el año 1930, en el que el ayuntamiento decidió demoler dos arcos para permitir la libre circulación de caballerías y carruajes. Del edificio primitivo se conservan la arquería central y parte de sus muros, así como los contrafuertes de las esquinas. Para la puesta en marcha de este gran proyecto arquitectónico fue clave la inestimable ayuda recibida desde diversas instituciones y colectivos como el Ministerio de Cultura, la Diputación Provincial, la Caja de Ahorros San Fernando y la Fundación El Monte (hoy Cajasol), el propio Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla, los artistas que donaron o facilitaron el que sus obras estuviesen en la colección y por supuesto, la familia Moreno Galván que siempre mostró su apoyo al proyecto. El nuevo Museo de Arte Contemporáneo supone la obra máxima de Francisco en La Puebla, siendo sin duda, el proyecto que mayor esfuerzo y tiempo le exigió. Así lo demuestran las numerosas actas y plenos del ayuntamiento a los que Francisco asistió religiosamente⁴⁴⁸.

Durante estos años Francisco también propuso la remodelación del Mercado de Abastos para recuperarlo como Plaza de Andalucía. Otros proyectos en los que Francisco Moreno Galván participó activamente fueron las casas de José Menese y de su hermana Virginia, en las que arquitectura y pintura se funden; el Café Central, situado en la Plaza del Cabildo y reformado en el año 1981; el Bar Perry y el Pasaje de la Molineta, donde residió el propio Francisco. Intervino también en la remodelación de la Plaza del Convento y participó en la demolición de las antiguas escuelas de la Plaza Nue

448. El ayuntamiento de La Puebla de Cazalla celebró numerosos plenos en torno a las ayudas económicas que iban percibiendo para convertir el antiguo Pósito en el Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván. La mayor parte de estas reuniones aparecen descritas en el Libro de Actas Capitulares (19780- 1984).

va, convertidas posteriormente en un espacio ajardinado destinado al paseo y el ocio.

Las obras arquitectónicas en las que participó Francisco son fácilmente reconocibles, pues llevan sus señas de identidad. Él supo recoger los símbolos de la arquitectura popular y rural de su pueblo (qué duda, de Andalucía) y mostrar a sus vecinos el valor que encerraban.

Como podemos observar, además de ser una presencia teórica fundamental para entender la historia del arte contemporáneo español, José María Moreno Galván siempre tuvo muy presente al pueblo, sus gentes y sus maneras de expresión. Sin duda, fue un intelectual culto y vanguardista, pero también un hombre de raíces profundas y sentimiento popular. Su dedicación al arte y a las letras nunca lo alejó de sus raíces, al contrario, estas nutrieron su carrera como crítico de arte y periodista, conjugándose en él esas dos vertientes —lo popular y lo culto— que lo convierten en un cronista excepcional de su tiempo. Su obra siempre tiende puentes y genera un sinfín de relaciones entre una orilla y otra, enriqueciendo el escaso estudio teórico que entonces existía en materia de arte popular y ampliando los márgenes de la expresión contemporánea.

2.2. La Intrahistoria se apodera de la creación artística

Como podemos observar, numerosos textos de José María Moreno Galván explican e inciden en el modo en que el arte contemporáneo ha vuelto a los cimientos cotidianos de las situaciones, de los pueblos. La era contemporánea ha permitido que todos los pueblos del mundo anteriormente considerados «inferiores» asciendan hoy

hacia una equiparación jerárquica de sus facultades, adquiriendo conciencia de su «igualdad» y reclamando un papel de sujetos activos y protagonistas.

Debemos retrotraernos a una idea anteriormente citada en la teoría de José María: la conciencia historicadora tiende a rechazar los factores de la subjetividad, considerándolos siempre datos entorpecedores y alienantes. Sin embargo, no por ello dejan de ser datos llenos de significación, susceptibles de ser reducidos al orden del razonamiento. Como ya dijimos, la subjetividad y la irracionalidad no son, según José María, epifenómenos, sino hechos sutilmente ligados a las articulaciones de la misma historia a la que niegan con su actitud. Aun lo irracional, lo morboso histórico, lo antiprogresivo, tiene también su sentido y pide ser descifrado. Se trata de incorporar la irracionalidad a la historia. El ejemplo histórico que utiliza José María para ilustrar esta teoría es el enfrentamiento entre el proletariado y la burguesía⁴⁴⁹. El proletariado estaba en posesión de un arma temible: la conciencia de su fuerza. Sabía que podía transformar el sentido y la estructura de la sociedad y convertirse en verdadero sujeto de la historia proyectada. La burguesía entendió a tiempo que después de su ascensión al poder, la historia mutable, el progreso que legitimó, actuaba contra ella, produciéndose, por tanto, un miedo a esa libertad que el triunfo burgués había garantizado y la subsiguiente crítica del progreso y de la razón:

La historia se hacía entonces sospechosa; se apelaba a un cierto «legitimismo», se añoraba un tiempo pasado y un paraíso perdido. En realidad se negaba la historia porque no se podía tolerar la evidencia de que los acontecimientos del presente fuesen «historia del mundo». El «romanticismo» es, en muchos aspectos —pese a la voluntad progresiva de Hugo, de Espronceda o de Delacroix—, el hijo natural de esa situación, porque su vigorosa exaltación de la individualidad confirma

449. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p.128.

la negación de la sociabilidad y porque en él hay una coordinación de datos y factores perfectamente claros que conducen a ver la égloga arcádica y la penumbra goticista como una liberación frente al sombrío panorama de lucha social que el enfrentamiento del proletariado y la burguesía prometían⁴⁵⁰.

Esta «cimentación» histórica de la actitud antihistórica que describe José María está claramente influenciada por uno de los textos marxistas más famoso en los círculos comunistas españoles de la época que hemos citado anteriormente, *El asalto a la razón* de Georg Lukács, cuya primera edición en español fue publicada por el Fondo de Cultura Económica de México en 1959. La crítica al irracionalismo y la consiguiente defensa de una racionalidad plena que lleva a cabo Lukács se sitúa en un marco de lucha histórica muy determinado: la del antagonismo de la filosofía burguesa reaccionaria hacia las conquistas del materialismo dialéctico e histórico y de todo progreso social en general. El irracionalismo es, según Lukács, el gran culpable de haber creado la atmósfera propicia para el surgimiento y aceptación en Alemania del nacionalsocialismo; por el otro, es el culpable del ataque constante contra cualquier idea de progreso y, más concretamente, contra la verdad del materialismo histórico y dialéctico. Optar por la razón no sólo es, según Lukács, clarificar sino también impulsar el carácter progresivo de cualquier situación social o tendencia de desarrollo objetiva. A partir de las revoluciones de 1848, la publicación del Manifiesto Comunista y la Comuna de París, explica Lukács, las fuerzas ideológicas reaccionarias, entre ellas con especial peso el irracionalismo, deben afrontar nuevos conflictos sociales para los que necesitarán nuevas respuestas. El paso de un momento a otro significa, por lo tanto, el paso de una lucha contra un concepto de progreso que tiene su plasmación en las reivindicaciones de la democracia burguesa a la lucha contra un nuevo concepto de progreso: el que encarna la verdad del comunismo. La crisis provocada por la lucha proletaria contra el capitalismo abandona su estado provisional y precario de latencia,

450. *Ibidem*, p. 128.

con lo que la burguesía ve peligrar su situación de seguridad social y de aparente consolidación del capitalismo⁴⁵¹. Efectivamente, la escena histórica en la que José María sitúa sus teorías artísticas está tomada directamente del citado texto de Lukács: esa burguesía legitimadora de un progreso que posteriormente se convierte en un peligro para sí misma, el miedo a la libertad y la crítica a la idea de progreso:

La subversión proletaria es cada día más compleja porque cada vez son más complejas las reacciones que provoca. Como no le bastaba el proletariado de su mundo, el orden capitalista buscó alianzas exteriores contra las revoluciones interiores y transformó en proletarios a casi todos los hombres del mundo. Pero, recíprocamente, todos los pueblos del mundo identificaron —conscientemente o no— su lucha liberadora con la lucha subversiva del proletariado.(...). De ahí que lo que se proyecta en cualquier orden tenga ya la escala de la Tierra⁴⁵².

Continúa explicando José María que debemos distinguir entre una historia que se supera y trasciende (progreso) y una historia que se niega a reconocerse a sí misma o que no quiere verse (reacción). La historia que se realiza supera, en efecto, los condicionamientos europeos de orden y de razón que la proyectaron y comienza a inscribirse en el orden del mundo. La historia que se niega a sí misma, por su parte, apela inconscientemente a todos los signos de la petrificación:

(...), trata de reemplazar la idea de proletariado con la de «pueblo eterno», reivindica los «valores inmutables de la raza», intenta restablecer el viejo sentido de la «aristocracia dirigente»,

451. LUKÁCS, George: *El asalto a la razón*, Barcelona: Grijalbo, 1976.

452. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 129.

(...). Esa historia quisiera dimitir en «la intrahistoria» y, de hecho, sin quererlo, se alía con la extrahistoria, de forma que inconscientemente prepara una sensibilidad proclive al abandono del legado cultural del mundo al que pertenece, puesto que abandona todo el componente historicado que lo distinguía⁴⁵³.

En el suelo natal de la expresividad está, según José María, la marginación de la historicidad. Pero lo «expresivo artístico» se situaba, o trataba subterráneamente de situarse, al margen de la historia con conciencia beligerante, y, por tanto, crítica. Cuando la expresividad se hace «moderna», cuando se convierte en «expresionismo» esa dimensión crítica se acentúa cada vez más hasta que, en algunas de sus máximas expresiones, olvida su antihistoricidad y su mitología originaria para vivir solo de su motivación próxima, que es la crítica propiamente dicha y, por supuesto, la rebeldía. Llegados a este punto, debemos recordar las alusiones que Moreno Galván hacía a las adhesiones comunistas de algunos artistas surrealistas.

Como podemos observar, la contradicción se instala de nuevo en el seno del arte contemporáneo. La antihistoria apela al legado de los hombres de la intrahistoria y de la extrahistoria, mientras que la razón histórica incorpora a todos esos hombres al nuevo sentido de una historia que se proyecta al tiempo que se realiza. Tanto el intuicionismo como la inconsciencia abandonan su ancestral pasividad para tornarse activos y beligerantes entre los siglos XIX y XX:

Los años puente entre el siglo XIX y XX vieron la aparición de la virtualidad del subconsciente y asistieron al redescubrimiento de la «intuición creadora». (...). En aquellos años, la acción terrorista de esas fuerzas de la sinrazón se apoyaba

453. *Ibidem*, p. 130.

en una hipersensibilidad romántica o humanitarista como el nihilismo, o vendía el alma al diablo a cambio de terrenales paraísos secretos como Baudelaire, o se lanzaba a la busca del paraíso perdido como hicieron Gauguin y Rimbaud, o descubría el infierno dentro del alma como hizo Van Gogh. Andando el tiempo, la acción de la irracionalidad onírica se iría precisando, al principio como un trasfondo morboso y enfermizo, como en Proust. Más tarde manifestada en toda su potencia, como en los casos de Joyce y el surrealismo, y finalmente, entregada a la conciencia contradictoria de su lógica y de su absurdo, como en los ejemplos de Pollock y Kafka⁴⁵⁴.

Explica José María que el inconsciente pasó de la potencia al acto, y por ello podemos percibirlo en la vida, encadenado en su locura colectiva. Esa crisis de la razón significa el comienzo de la definitiva crisis de nuestro peculiar humanismo.

Como podemos observar, José María incide en los aspectos contradictorios pero complementarios de la contemporaneidad: progreso y regreso, entre otros. Por un lado, existe una tentativa deshistoricadora, de deshumanización inmovilista; por otro lado, una nueva racionalidad que persigue un presente moldeable para el futuro, que se hace responsable del pasado porque sabe que en su núcleo existe ya el germen del porvenir, proyectando el mundo para un humanismo más amplio. Estas dos tentativas funcionan como una sístole y una diástole. El mundo contemporáneo debe negar la razón ideal, pero para ello (lo cual es un acto revolucionario) primero es preciso destruir:

Quando nuestras multitudes de jóvenes enajenados —o «iracundos» si se prefiere— se entregan al grito elemental de la

454. *Ibidem*, pp. 130-133

naturaleza más arcaica, ese grito tiene su eco en las más lejanas junglas de los más arcanos pueblos perdidos aún en su propia prehistoria. El «tercer mundo» responde a la llamada del «mundo antiguo», que intuitivamente se hace así cómplice de su subversión. De la misma manera, y desde una perspectiva historificadora, las subversiones liberadoras de los pueblos del tercer mundo encuentran dentro de nuestro propio mundo la complicidad revolucionaria de quien quiere conscientemente hacer la historia⁴⁵⁵.

2.3. Intrahistoria e Identidad Latinoamericana. Reflejos en el arte del siglo XX

Como podemos observar, las ideas estéticas de Moreno Galván se expanden más allá del ámbito puramente artístico para tocar lindes de tipo histórico, sociológico y antropológico. La descripción que el crítico hace sobre la «Intrahistoria» está estrechamente ligada a los movimientos de reivindicación indigenista e identitaria que se vivirían en Latinoamérica en torno a los años cincuenta y sesenta, una oleada reflexiva que se gesta, principalmente, en el ámbito social, pero que atañe directamente al campo de la estética y el arte.

Debemos pensar que en las décadas de 1920 y 1930 se produce en Latinoamérica un estallido artístico que, como indica el investigador Miguel Ángel Rivero «impulsó al continente para su definitiva incorporación, en el transcurso del siglo, al concierto universal de las artes»⁴⁵⁶. El muralismo mexicano, derivado del proceso político revolucionario que vivió el país en 1910, jugaría un papel fundamental en este sentido. De hecho, en torno a los años veinte partiría de México una oleada de regeneración artística que llegaría a países

455. *Ibidem*, p. 136.

456. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Moreno Galván y la "nueva edad del arte" en América. En: ALCÁNTARA, Manuel; GARCÍA MONTERO, Mercedes y SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco (eds.): *Arte. MEMORIA DEL 56º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018, p. 965.

como Perú, Ecuador y Bolivia, activando la cuestión indigenista en el arte, esto es, la posibilidad de trabajar sobre una temática y un lenguaje propiamente latinoamericanos alejados de las influencias europeas «Se perseguía —explica Rivero— la creación de un arte nacional que fuese capaz de expresar las realidades específicas del país, con recursos diferentes a los del academicismo de importación europea, y que acompañase a las transformaciones sociales y políticas postuladas desde el proceso revolucionario mexicano».⁴⁵⁷ La otra cara de la moneda la representarían los países latinoamericanos del Este: Brasil, Uruguay y Argentina, cuya proximidad atlántica con Europa habría hecho mella en sus propuestas artísticas, las cuales presentaban un marcado carácter formalista. En este escenario polarizado, dividido en propuestas de raíz indigenista y propuestas exógenas de carácter formal, encontramos las aportaciones teóricas sobre arte y estética latinoamericana de José María Moreno Galván.

José María se incorporaría a un escenario de la crítica latinoamericana realmente interesante. Paralelamente a las reivindicaciones que se hacían desde las artes plásticas, la crítica de arte latinoamericana se iría profesionalizando y alcanzando un perfil más específico, alejándose así tanto del espíritu literario como de la mera crónica cultural que habrían imperado años atrás. Sería a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando los debates sobre estética se complejizarían. Explica Miguel Ángel Rivero al respecto:

A partir de entonces, se irán sometiendo a discusión cuestiones como la identidad americana, la huella del colonialismo y del barroco, la presencia del indigenismo y el africanismo, el pluralismo cultural, la importancia del mestizaje, la relación con el discurso revolucionario, el formalismo estético como categoría universal... Así, en los años sesenta comenzaron a aparecer libros y artículos que abordaban las manifestaciones

457. *Idem.*

artísticas latinoamericanas en su dimensión nacional, como vemos en los trabajos de Jorge Romero Brest y Aldo Pellegrini sobre el arte argentino, de Ida Rodríguez y Raquel Tibol sobre el arte mexicano, de Mario Pedrosa y Ferreira Gullar sobre el arte brasileño, o de Ogarte Elespuru sobre el arte peruano, por citar algunos ejemplos⁴⁵⁸.

Como podemos observar, la crítica latinoamericana volcaba su atención en cuestiones historicistas y sociológicas que fácilmente podían enlazar con los intereses teóricos de Moreno Galván. En este marco se inscribe el trabajo de importantes filósofos y críticos latinoamericanos que influirían considerablemente en el pensamiento de José María. Es el caso de Marta Traba, Juan Acha, Damián Bayón o Frederico Morais. Nos encontramos, por tanto, ante la emergencia de una «crítica ideológica» «orientada hacia la dimensión social y política del arte, y que operaría desde una clara tesitura anticolonial, apostando por una perspectiva cultural latinoamericana frente al dominio euro-norteamericano»⁴⁵⁹.

Llegados a este punto y habiendo revisado la biografía de Moreno Galván, sobra citar el interés que el tema latinoamericano suscitó en el crítico, así como las numerosas aproximaciones que este tuvo al continente latinoamericano y a su realidad artística; y los múltiples artículos que se derivaron de esta íntima relación. Volvemos a insistir en el profundo conocimiento que José María llegó a albergar sobre arte latinoamericano y el reconocimiento que la comunidad artística internacional le otorgaría. Recordemos aquella carta que Jesús Hernández Perera, secretario de redacción de la revista *Goya*, remitió a Moreno Galván solicitándole una reseña sobre una exposición de paisajistas cubanos celebrada en Madrid y «algún que otro artículo sobre arte hispanoamericano para números futuros», reconociendo que éste era terreno de su especialidad⁴⁶⁰. No debemos pasar por alto, tampoco, el hecho de que la bibliografía sobre

458. *Ibidem*, p. 966.

459. *Idem*.

460. Carta de Jesús Hernández Perera a José María Moreno Galván. Fechada el 30 de Octubre de 1957. AMG-MNCARS. Signatura: CDB. 176555 Arch. MG 30 N° Reg. 176422.

arte latinoamericano en la España de los años cincuenta, sesenta y setenta, al igual que ocurría en Latinoamérica, era muy escasa, por lo que las aportaciones teóricas de José María salvaron, de algún modo, ese «agujero» de conocimiento en nuestro país⁴⁶¹. A propósito de ello, debemos citar una obra no publicada que el crítico habría proyectado ya en los años cincuenta y que estaría dedicada al arte latinoamericano del siglo XX. En este libro Moreno Galván habría volcado todo su trabajo de recopilación de fuentes y pensamiento sobre el tema. En relación a la escasa bibliografía que veníamos refiriendo y antes de profundizar en las aportaciones teóricas del crítico, debemos explicar que ésta y otras circunstancias como sus escasos conocimientos sobre antropología y etnografía, así como los inevitables residuos coloniales propios de la época, motivaron algunas debilidades en sus planteamiento teóricos. «No en vano —explica Rivero— los mismos críticos americanos de esta época acusan ese residuo colonial, sobre todo si tenemos en cuenta la vinculación de la búsqueda identitaria latinoamericana con el colonialismo mismo»⁴⁶².

Toda la teoría latinoamericana de José María se centra en un objetivo muy concreto: cimentar estéticamente el arte latinoamericano, una cuestión que, por otra parte, no ha conseguido la estética contemporánea. Así lo explicaría Moreno Galván en una crítica que dedicaría a Osvaldo Guayasamín «forzosamente tengo que erigir este discurso sobre un cimiento estético que sea comprensivo de lo americano. Y esto es precisamente lo que no acaba de resolver la estética contemporánea. Es decir, esto es lo que la estética contemporánea tiene que resolver para que sea verdaderamente contemporánea»⁴⁶³. En ideas como ésta podemos atisbar un posicionamiento abiertamente anticolonialista que persigue encontrar las auténticas raíces de lo americano, alejándose de posicionamientos europeístas «al arte nuevo de América en particular se le suele juzgar hoy mismo desde supuestos también extraños a su entidad, válidos solamente para un concepto extremo-europeo del arte contemporá

461. Recordemos que *Introducción a la pintura española actual* (Publicaciones Españolas, 1960), primer libro de José María Moreno Galván, también vino a completar desde la teoría la «grieta» que se produjo en el arte contemporáneo español entre los años 50 y 60.

462. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Moreno Galván y la "nueva edad del arte" en América», En: AL-CÁNTARA, Manuel; GARCÍA MONTERO, Mercedes y SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco (eds.): *Arte. MEMORIA DEL 56º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, (...), p. 971.

463. MORENO GALVÁN, José María: «Osvaldo Guayasamín», *Goya*, nº 11, 1956, p. 307.

neo», explica en otro artículo⁴⁶⁴. La renovación estética latinoamericana debía atender, según José María, a este aspecto cimentador para poder materializar su emancipación. Coincide en este punto con el anteriormente citado Juan Acha, quien es considerado uno de los principales teóricos del arte latinoamericano y luchador de la soberanía conceptual del continente. Acha hablaba de las dos perspectivas que habían guiado a América Latina: por un lado, una estética «desarrollista», de corte intelectual, historicista y esencialista, y que sigue el modelo occidental «como si el arte de América Latina fuese una rezagada continuación del de los países adelantados»; y por otro lado, una estética «subjetivista», fundada en el «irracionalismo emocional», la cultura prehispánica y el folklore, y en férrea oposición a Occidente. Ambas perspectivas, señala Acha «coinciden en llevar el arte por caminos equivocados, alejados de nuestra legítima realidad y de nuestra autodeterminación»⁴⁶⁵, y concluye aclarando «Las bases de una estética así se encuentran latentes o en ciernes en nuestra realidad y es cuestión de descubrirlas»⁴⁶⁶. En la actualidad, el posicionamiento ideológico que adopta José María, es un lugar común dentro de la teoría postcolonial, pero debemos pensar que en los años cincuenta era bastante novedoso y desconocido. Además, cabría destacar que es la postura crítica de un español frente a su propio sistema cultural, no la de un latinoamericano. Rivero explica al respecto «En ello debió tener no poco que ver su fe en revitalizar el espíritu de las vanguardias históricas, que recordemos tenía entre sus propósitos romper con las categorías y jerarquías según las cuales se había abordado hasta entonces la comprensión del arte»⁴⁶⁷. En este caso, Moreno Galván supera la perspectiva colonialista subrayando la necesidad de que América encontrase su propio fundamento estético; sin embargo, su teoría sigue acusando cierto residuo colonial al vincular esa búsqueda con algunos tópicos referidos a lo instintivo e irracional.

464. MORENO GALVÁN, José María: «El despertar del arte hispanoamericano», *Plástica*, nº2, 1956, pp. 65-69.

465. ACHA, Juan: *Ensayos y ponencias latinoamericanistas*, Caracas: Galería de Arte Nacional, 1984, pp.39-41.

466. *Ibidem*, p. 38.

467. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Moreno Galván y la "nueva edad del arte" en América». En: AL-CÁNTARA, Manuel; GARCÍA MONTERO, Mercedes y SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco (eds.): *Arte. MEMORIA DEL 56º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, (...), p. 973.

Moreno Galván describe el arte latinoamericano del siglo XX como un arte puro y «genuino»⁴⁶⁸, y señala entre sus rasgos definitorios la omnipresencia del mito⁴⁶⁹; su mestizaje a partir de elementos hispánicos, europeos, indigenistas y negros; su «acento polidimensional» y «universalista»⁴⁷⁰; un sentido de «totalidad» arraigado en la búsqueda de los orígenes⁴⁷¹; su fuerte «expresionismo instintivo»⁴⁷² y una modernidad implícita, que se sitúa en un nuevo concepto de forma fundado en la «abstracción natural»⁴⁷³. Este último aspecto es quizás la principal y más innovadora aportación teórica que ofrece Moreno Galván, situando en la segunda mitad del siglo XX lo que denomina la «plástica americana embrionaria»⁴⁷⁴.

Moreno Galván interpreta la Historia de América en un sentido lineal, con cuatro etapas sucesivas fundamentales: la primera es la Prehispánica (hasta el siglo XV), definida desde la noción de «Vida»; la segunda sería la Conquista (siglos XVI-XVIII), definida desde la noción de «Muerte»; la tercera, la Independencia (siglo XIX), que define como momento de «Transfiguración», y la cuarta, la etapa de Autonomía (Siglo XX), que define como «Resurrección». En cambio, la historia del arte de América la divide en tres etapas: Precolonial (hasta finales del siglo XV), Colonial (desde el siglo XVI a la primera mitad del siglo XX) y Americano (desde la segunda mitad del siglo XX)⁴⁷⁵. En esta última, que denomina «la tercera edad del arte de América»⁴⁷⁶, es donde centra su mirada, pues es ahí donde entiende que aquel arte alcanzó su «dimensión americana»⁴⁷⁷, siendo la primera mitad del siglo XX el preámbulo de ese momento cenital. A propósito de esa concepción del arte latinoamericano del siglo XX desde una idea de «totalidad», interpretación en que se palpan claros residuos de neocolonialismo, cabe subrayar cómo in

468. MORENO GALVÁN, José María: «Pasado y presente del arte ecuatoriano», *Mundo Hispánico*, nº 93, diciembre 1955, p. 52.

469. En relación al mito en el arte latinoamericano cabe destacar un artículo: MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», *Goya*, nº 4, 1955, pp. 121-122.

470. MORENO GALVÁN, José María: «Pasado y presente del arte ecuatoriano», (...), p. 52.

471. MORENO GALVÁN, José María: «El arte argentino», *Mundo Hispánico*, nº 148, julio 1960, p. 50.

472. MORENO GALVÁN, José María: «Entre Orozco y Torres García», *Goya*, nº 8, 1955, p. 93.

473. MORENO GALVÁN, José María: «Oswaldo Guayasamín», (...), p. 30.

474. MORENO GALVÁN, José María: «Entre Orozco y Torres García», (...), p. 93.

475. La descripción de las etapas o períodos del arte latinoamericano aparece reflejada en diversos textos que el crítico dedicó al arte latinoamericano. Por ejemplo, en «El mito. Clave del arte americano» de la revista *Goya* o en «Pasado y presente del arte ecuatoriano» de la revista *Mundo Hispánico*. Ambas han sido reseñadas anteriormente.

476. MORENO GALVÁN, José María: «Pasado y presente del arte ecuatoriano», (...), p. 52.

477. *Idem*.

terpreta Moreno Galván que el nuevo ser de América se despliega y expresa a través de sus manifestaciones artísticas. Se trata de una suerte de toma de conciencia revelada desde el arte y que se manifiesta como «un retorno a los orígenes perdidos, a todos los orígenes que pasaron a integrar ese ser total que se llama América»⁴⁷⁸. No se refiere con ello a una vuelta a las culturas prehispánicas, sino a una «resurrección»⁴⁷⁹ del instinto y de las formas que guiaron a aquellas y que fueron ahogadas durante la Conquista. Habla así Moreno Galván sobre ese arte latinoamericano del siglo XX de «identidad en sus acentos», de «unidad» que es cuerpo y que ha sabido hacer «síntesis de lo diverso»⁴⁸⁰. Esa «unidad» y «síntesis de lo diverso» que José María defendería aparece reflejada también en las ideas del anteriormente citado Juan Acha en uno de sus textos clave, «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte»⁴⁸¹:

Durante mucho tiempo hemos visto nuestra realidad externa e interna a través del principio de identidad. Pero el hecho de que hoy las diferencias anden al desnudo por el mundo, nos invita a mirarnos a trasluz de la diversidad. Con mayor razón si la pluralidad o mestizaje nos caracteriza y éste -la no identidad- constituye nuestra verdadera identidad. Basta mirar alrededor, para advertir heterogeneidad (o incoherencia) social y cultural, económica y artística, en el interior de nuestras colectividades. Basta mirar atrás para percatarnos de que nuestra historia encuéntrase poblada de diversidad. Basta mirar nuestras reacciones diarias para percibir una pluralidad idiosincrásica.

(...). De alguna manera el pluralismo que hoy se perfila en el mundo, convierte en ventaja nuestra identidad, tan generosa en modos de ser y de querer ser. Desde niños estamos habituados a tratar con toda clase de diferencias y en la vida diaria adoptamos actitudes diversas, hasta dispares: unas veces

478. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), pp. 213 -214.

479. *Ibidem*, p. 214.

480. *Ibidem*, p. 219.

481. ACHA, Juan: «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte». En: ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio: *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004, pp. 49- 69.

nos comportamos como indígenas, otras como europeos o norteamericanos y otras como peruanos, uruguayos o latinoamericanos. Además, la diversidad de familias formales, propia de la realidad antropológica, toma entre nosotros el camino de la polarización y de las hiperbólicas negociaciones y sobreestimaciones⁴⁸².

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

Marta Traba Taín, importante escritora y crítico de arte del Cono Sur, contemporánea de Acha y Moreno Galván, también apuntó la utopía que suponía la construcción de una identidad propiamente latinoamericana y su posible reflejo en el arte del siglo XX, dada la tremenda diversidad de sus caracteres, realidades sociales, políticas y económicas. En la introducción de su libro *Arte de América Latina. 1900-1980* (1994), explica «Ver en su conjunto el arte moderno latinoamericano cuando uno sabe que procede de más de 20 países con tradiciones, culturas y lenguas distintas, siempre ha sido una dificultad casi insalvable al intentar escribir su historia, (...)»⁴⁸³. Y en otro de sus textos publicados en prensa, enuncia Traba «El artista latinoamericano es un hombre que no trabaja con la tranquilidad espiritual del europeo por hallarse —justamente o no—, comprometido con muchas cosas: la primera de ellas, esa noción indecisa pero urgente de “americanismo”, de la cual nadie ha dado aún una definición convincente, y cuya vaguedad no la hace sin embargo menos rotunda y temible»⁴⁸⁴. Las aportaciones de Traba brillan, precisamente, por romper con los estereotipos «americanistas» en los que José María cae con cierta frecuencia. Sin embargo, sí tenía muy presente Moreno Galván, como hemos indicado anteriormente, que «el arte de América no puede definirse sólo con medidas occidentales»⁴⁸⁵. Desde ahí hemos de entender que esa búsqueda de los orígenes a la que antes nos referíamos tuviese mucho que ver, a juicio de Moreno Galván, con la estética de las vanguardias e incluso, con el nacimiento del aformalismo («El aformalismo es

482. *Ibidem*, pp. 65-66.

483. TRABA TAÍN, Marta: *Arte de América Latina. 1900-1980*, Washington D.C: Banco Internacional de Desarrollo, 1994, p. 1 (Introducción).

484. TRABA TAÍN, Marta: «El problema de la “existencia” del artista latinoamericano», *Revista Plástica*, nº4, 1956/1957, p. 14.

485. MORENO GALVÁN, José María: «Osvaldo Guayasamín», (...), p. 307.

la sustitución del arte por la vida»⁴⁸⁶). Si ésta tenía entre sus propósitos centrales volver a acercar el arte a la vida, y romper con las categorías y jerarquías según las cuales se había concebido el arte hasta entonces, las culturas prehispánicas constituían un referente ineludible, ya que llevaban adheridas «sistemas de respuestas no encadenadas a las raíces grecorromanas y orientales»⁴⁸⁷, desde las cuales se ha concebido nuestro mundo y nuestra cultura. Recordemos, en este ámbito, la cita del crítico «(...) a medida que el arte contemporáneo rompe con su pasado occidental, se reencuentra y se identifica con todos los pasados del mundo»⁴⁸⁸, y es que la «guerra» que emprende Occidente contra sí mismo, contra su Historia en favor de su «Intrahistoria», y contra toda su tradición estética, conectará a los artistas de principios y mediados del siglo XX con la tradición ancestral de otras culturas, la prehispánica, por ejemplo. Juan Acha lo sintetiza así:

Téngase presente que la praxis del cambio conceptual del arte nace como una necesidad occidental y brota en contra de las manifestaciones esclerosadas de esta cultura. Recuérdese también que estamos ante el imperativo de poner en tela de juicio los conceptos artísticos propios de Occidente, los mismos que este impuso al mundo y que hoy zozobran en la heterogeneidad del ámbito mundial. (Porque no es la estética china, indú o azteca la que está en discusión). Piénsese, por último, en la occidentalidad del deseo de cambio que hoy anima a nuestro Tercer Mundo, en el cual intervienen tiempos autóctonos en inevitable confrontación con los occidentales. Cualquier cambio conceptual del arte, por tanto, tendrá que darse dentro de los términos de la cultura occidental y recurrir al espíritu más subversivo (más occidental) de la misma; espíritu que precisamente suele apelar al primitivismo⁴⁸⁹.

486. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 30.

487. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 214.

488. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 57.

489. ACHA, Juan: «La necesidad latinoamericana de redefinir el arte». En: ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio: *Hacia una teoría americana del arte*, (...), p. 53.

Desde esta postura que compartiría Acha, llega Moreno Galván a un punto capital en su teorización estética sobre el arte latinoamericano del siglo XX. Si en Europa, la toma de posición estética se realizó desde un «orden de la inteligencia», desde la racionalidad, la abstracción de pensamiento y la forma, en América Latina se desarrolló desde un «orden del instinto», desde la sangre y la naturaleza. He aquí una diferencia radical, relativa a los orígenes de ambos mundos:

¿Qué es lo que distingue el arte exótico del arte occidental? (...) habría que prescindir, necesariamente, de la recta de la inteligencia. De aquí se deducen consecuencias inmediatas.

El arte exótico tiene, como el occidental, una cierta capacidad de esquematicismo de la realidad poética que en algunos casos puede confundirse con la abstracción, pero que no lo es en modo alguno, puesto que la abstracción es la ley, valedera en sí misma, que la inteligencia ha logrado convertir en objeto autónomo del sujeto inductor.

El arte exótico nace sin la más lejana intención clasicista, absolutamente invalidado para concederse una legislación que un día pudiera adquirir independencia⁴⁹⁰.

Debemos insistir en que, aunque la búsqueda de los orígenes estéticos latinoamericanos que emprende José María se sustenta en planteamientos innovadores para su época y contexto, el crítico no puede deshacerse de ciertos estereotipos como lo «sanguíneo», lo «natural» o lo «instintivo» vinculado a la realidad sudamericana, frente a la capacidad de abstracción clásica propia del mundo occidental. Moreno Galván entiende la vinculación entre el arte prehispánico perpetuado en la piedra y la pintura latinoamericana del siglo XX a partir de un concepto de forma que define como «abstracción natural», como conjunción de expresividad, naturaleza y forma. La mayor parte de los estudios teóricos de su tiempo,

490. MORENO GALVÁN, José María: «Arte de Occidente y arte exótico», *Papeles de Son Armadans*, n.º I, 1956, p. 64.

y aún del nuestro, basan esa comunidad de origen del arte latinoamericano en los contenidos temáticos, de raíz indigenista. Moreno Galván, en cambio, destaca al arte prehispánico no «por lo que él tiene de narrativo, sino por lo que la intimidad de sus formas tiene de expresiva»⁴⁹¹. Y esas formas son las que resucitan en el arte latinoamericano del siglo XX. El «espíritu de la forma» es lo que permanece en la raíz en las sucesivas edades del arte de América, desde el prehispánico al moderno. Insiste Moreno Galván en que «esa síntesis viva que es el arte de un pueblo no se da por la unidad en la temática, sino por la identidad profunda de las formas»⁴⁹². De este modo, si el arte europeo es arte de la forma «desde la forma», es decir, desde una voluntad intelectual de abstracción deducida de la naturaleza, el arte americano es arte de la forma «desde la naturaleza», desde una intuición instintiva del orden de la naturaleza. Por ello, cuando habla de «un auténtico arte de raíz americana»⁴⁹³, se refiere a «un arte traspasado por toda la honda, oscura y elemental naturaleza de América»⁴⁹⁴. Y cuando se refiere al arte latinoamericano del siglo XX se refiere al «nacimiento de una naturaleza concretada en forma, que es lo que en rigor viene a ser el arte nuevo de América»⁴⁹⁵. Eso es lo que lo sitúa en estrecha conexión con las vanguardias, no la búsqueda del primitivismo y lo original, sino una búsqueda autónoma de la forma, de unas estructuras formales propias, que es lo que define al arte como lenguaje. Ahí es donde radica, a juicio de Moreno Galván, la universalidad y la contemporaneidad del arte latinoamericano del siglo XX. Y sobre ese postulado sostiene que «una estética que fuese verdaderamente contemporánea tendría que hacer marchar, paralelamente a la dimensión plástica, la dimensión naturalista del arte»⁴⁹⁶. Por este motivo el crítico reiteraba que el arte de América no se puede definir tan solo con medidas occidentales.

El investigador Miguel Ángel Rivero apunta que quizá estos nuevos conceptos de «abstracción natural» y «naturaleza concretada en forma», podrían estar reproduciendo un tópico de los estudios sobre el arte latinoamericano que desde el ecuador del siglo XX se

491. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 214.

492. MORENO GALVÁN, José María: «Pasado y presente del arte ecuatoriano», (...), p. 52.

493. MORENO GALVÁN, José María: «Tres artistas de "gran premio" en la Bienal: Guayasamín, Ferrant, Tàpies», *El Alcázar*, publicado el 8 de noviembre, 1955.

494. *Idem*.

495. MORENO GALVÁN, José María: «Oswaldo Guayasamín», (...), p. 307.

496. *Ibidem*, p. 308.

desarrollaban en América Latina. Se refiere al reiterado «exotismo» de esa naturaleza enorme y salvaje que habría determinado las producciones artísticas allí surgidas. Dicho tópico, que contribuyó en mucho a ponerlo en pie el poeta chileno Vicente Huidobro, lo vemos reproducido por ejemplo en el crítico brasileño Mario Pedrosa cuando enuncia «El arte en estos rincones tiene sus raíces en la naturaleza y en todo lo que a ella pertenece: tierra, piedras, árboles, animales. Ahí lo que es naturaleza es ya cultura, y lo que es cultura es también naturaleza, pero no se confunden y mucho menos se funden...». Añade Rivero que el intelectual Pablo Oyarzun también fue uno de los que con mayor lucidez habrían incidido en este tópico del exotismo y la naturaleza salvaje, subrayando que el motivo por el cual se habría ubicado el referente hermenéutico del arte latinoamericano más en la Naturaleza que en la Historia se debe a la carencia de una filosofía de la historia de América Latina⁴⁹⁷.

Otra característica que Moreno Galván señala como genuina del arte latinoamericano es la omnipresencia del mito. Aquí volvemos a palpar los residuos hermenéuticos coloniales. Lo mítico es el fundamento central que sostiene su idea total de América, pues adonde quiere llegar es a que con el nuevo arte comienza «una nueva mítica», «no ya de las culturas ancestrales, sino la del ser total de América»⁴⁹⁸. Esta idea pudo heredarla el crítico de una interpretación muy libre que Marta Traba llevó a cabo en su libro *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970* (1973) sobre las tesis que el antropólogo y filósofo Claude Lévi-Strauss volcó en sus obras *El pensamiento Salvaje* (México: Fondo de Cultura Económica, 1964) y *El totemismo en la actualidad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1965):

(...), los diferentes niveles estratégicos que Lévi-Strauss ha reconocido en el pensamiento salvaje, motivados por la magia y la mitología, obsesionado por objetos concretos, perseguidor de una visión totalizadora que le permita comprender la

497. RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: «Moreno Galván y la "nueva edad del arte" en América», En: AL-CÁNTARA, Manuel; GARCÍA MONTERO, Mercedes y SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco (eds.): *Arte. MEMORIA DEL 56º CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, (...), pp. 978-979.

498. MORENO GALVÁN, «José María: El mito. Clave del arte americano», *Goya*, nº 4, 1955, p. 220

totalidad y no una fracción del mundo; así como las características generales del pensamiento domesticado que persigue objetivos abstractos, que es histórico y temporal, pueden reconocerse en los dos equipos alistados para un juego cuyo objetivo es alcanzar una nueva forma artística diferente a la europea cuya declinación queda marcada por la Segunda Guerra Mundial⁴⁹⁹.

Fiel heredera de Lévi-Strauss, Marta Traba sostendría, efectivamente, que «el pensamiento mítico y mágico», tan presente en América Latina, era una señal inequívoca de su unidad y de su «identidad»⁵⁰⁰. Es el caso también de Jorge Alberto Manrique, a cuyo juicio, «la presencia del mito en el arte latinoamericano es algo persistente, es su propia circunstancia»⁵⁰¹ y el de Antonio R. Romera cuando afirma que «La persistencia del elemento mítico inconsciente es una constante en el arte americano»⁵⁰². De modo que la postura defendida por Moreno Galván encuentra parte de sus debilidades en las deficiencias mismas del paradigma hermenéutico de su tiempo, no solo del español, sino también del latinoamericano. En este sentido, José María abre una novedosa interpretación en cuanto afirma que «todo lo mítico expresa con profunda certeza el ser total de América, [...] porque allí se dieron cita para renacer en ósmosis todo los demás seres»⁵⁰³. Se refiere con ello a que en América confluyeron, por un lado, su cultura mítica ancestral, y por otro, la cultura mítica occidental de raigambre filosófica y la cultura mítica oriental de raigambre religiosa, ambas heredadas del renacimiento y del barroco español. Ahí, en esos fondos subterráneos de la cultura americana es donde, según Moreno Galván, se encuentra la raíz de su característico mestizaje.

Aunque no estuviese en su intención, la idea del «ser total de América» con la que trabaja, es enunciada desde una tesitura colonial. Ciertamente, en algunos textos, como en el anteriormente citado,

499. TRABA TAÍN, Marta: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 70.

500. TRABA TAÍN, Marta: *Arte de América Latina (1900-1980)*, (...), p. 10.

501. MORAIS, Federico: *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas, 1990, p. 31.

502. ROMERA, Antonio R: «Despertar de una conciencia artística (1920-1930)». En: BAYÓN, Damián (ed.): *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI, 1994, p. 13.

503. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 220.

alude a la magnífica pluralidad del arte latinoamericano, consecuencia del vasto territorio que abarca, pero a la hora de abordar sus análisis sobre el arte latinoamericano del siglo XX tiende, como era costumbre en la época, a reducir a unidad homogénea la extraordinaria pluralidad y la rica heterogeneidad de América Latina. Esa necesidad de unificar la identidad latinoamericana y todas las manifestaciones artísticas que emanaban de ella es un tema recurrente a partir de la segunda mitad del siglo XX en Sudamérica. En el Prefacio de América Latina en sus artes, la obra coordinada por Damián Bayón que fue fruto de una reunión de expertos convocada en 1967 por la Unesco en la ciudad de Lima, se trazaron los ejes de la misma siendo uno de ellos «considerar a América Latina como un todo, (...) como una unidad cultural, lo que ha favorecido en ellos el proceso de autoconciencia...»⁵⁰⁴. Esta idea también puede ser rastreada en el pensamiento de Marta Traba, entre otros.

Como podemos observar, José María insistió reiteradamente en la importancia que la cuestión de la «identidad» de lo americano alcanzó en el arte, llegando a plantear que «cada obra de arte de la última hora de América parece ser un intento no formulado sino implícito, de contestar a la siempre planteada pregunta ¿Qué es América?»⁵⁰⁵.

Por último, del planteamiento de Moreno Galván cabría destacar la clasificación que lleva a cabo de las corrientes artísticas sudamericanas del siglo XX, las cuales dividiría en tres «polos de irradiación cultural»⁵⁰⁶. Por un lado, estarían países como Argentina, Uruguay, Chile y Brasil, que manifiestan una fuerte herencia de los problemas formales y los postulados estéticos de las vanguardias europeas. Por otro lado, encontraríamos países como México, Ecuador, Bolivia y Perú, más exentos de esa influencia y enraizados en el mito y la cultura popular. El tercer polo lo ubica en la cuenca del Caribe, incluyendo a Cuba, Haití, Colombia y Venezuela. En el primer polo, dice Moreno Galván, domina la corriente formal; en el segundo, domina la corriente documental, es decir, los contenidos

504. BAYÓN, Damián (ed.): *América Latina en sus artes*, (...), p. 1.

505. *Ibidem*, p. 219.

506. MORENO GALVÁN, José María: «Visión esquemática de la III Bienal (I)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 75, marzo 1956, p. 347.

temáticos, y en el tercero, en el Caribe, se da un cruce de corrientes entre el rigorismo formal y el deseo de testificación. Esta última estela, sin embargo, va a prosperar en la segunda mitad del siglo XX en toda Latinoamérica, fraguándose así «el futuro arte de América»⁵⁰⁷, el primero capaz de expresar su «ser substancial»⁵⁰⁸.

Dentro de este arte latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX, Moreno Galván va a destacar fundamentalmente a tres pintores: el ecuatoriano Osvaldo Guayasamín, el mexicano Rufino Tamayo y el cubano Wilfredo Lam. En ellos se consuma la búsqueda desarrollada a lo largo de la primera mitad del siglo desde los diferentes polos del vasto continente. Así, respecto a México, subraya que fue allí donde empezó a cultivarse un «arte de testimonio», con temática americana, que constituyó la «célula germinal»⁵⁰⁹ de lo que vino después, de esa búsqueda de una forma genuina del arte latinoamericano. De ahí que defina a José Clemente Orozco como «el último gran pintor de la América no realizada» y que lo ubique en un «preamericanismo vital»⁵¹⁰. En el polo opuesto, del arte de Argentina, Chile y Uruguay de la primera mitad del siglo, destaca su obsesiva búsqueda formal, determinada desde su estrecho contacto con Europa y representada por Joaquín Torres García. Del uruguayo dice que «parte de una necesidad de forma, a la cual reduce todo conato de expresividad»⁵¹¹, y lo sitúa Moreno Galván en el «preamericanismo racional»⁵¹². Ahora bien, insiste en que dicho tránsito por el arte formal ha sido igualmente necesario para la emergencia del auténtico arte americano, el que cuaja en la segunda mitad del siglo. En cuanto a su triada predilecta, de Rufino Tamayo dice es «el primer gran americano de la esencia total, en quien las formas no necesitan ya de una narrativa adicional para expresar su mensaje». Tamayo, explica Moreno Galván, «ya no narra, como Orozco, sino que mitifica, como Picasso»⁵¹³. Crea un nuevo lenguaje pictórico, donde dominan las formas y los signos, «signos de una auténtica

507. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p.220.

508. *Ibidem*, p. 219.

509. MORENO GALVÁN, José María: «Visión esquemática de la III Bienal (II)», (...), p. 71.

510. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 222.

511. MORENO GALVÁN, José María: «Entre Orozco y Torres García», (...), p. 98.

512. *Ibidem*, p. 93.

513. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 222

elementalidad de América»⁵¹⁴; de Osvaldo Guayasamín destaca el hecho de que rebasa la condición documental de sus pinturas primeras para iniciar una búsqueda formal propia hasta conquistar lo arquetípico; y de Wilfredo Lam, subraya cómo fue a través de su formación en París en «la historia del arte contemporáneo»⁵¹⁵ que alcanzó a activar el mecanismo de sus instintos y su «raigambre mágica»⁵¹⁶. Continúa explicando sobre Lam «a miles de kilómetros de su Cuba natal, redescubre América, otra vez por el camino de retorno a la sangre»⁵¹⁷.

No son estos los únicos pintores latinoamericanos a los que José María prestó atención. Así lo prueban sus páginas dedicadas a Posada, Diego Rivera, Siqueiros, Zamarripa (México), a Puyrrredón, Eduardo Sivori, Pettoruti, Spilimbergo y los movimientos concretistas (Argentina), a Pedro Figari y Rafael Barradas (Uruguay), a Roberto Matta y los miembros del Grupo Signo, José Balmes, Alberto Pérez, Bonatti y Graciela Barrios (Chile), a Amelia Peláez, Cundo Bermúdez, Roberto Diago o López Dirube (Cuba), a Alejandro Obregón, Gómez Jaramillo y Lucy Tejada (Colombia), a Osvaldo Vigas (Venezuela), o a Carlos Mérida (Guatemala), por mencionar una ínfima parte de los pintores latinoamericanos del siglo XX a los que atendería en sus escritos.

514. MORENO GALVÁN, José María: «La pintura de Rufino Tamayo», *Goya*, nº 33, 1959, p. 169.

515. MORENO GALVÁN, José María: «La pintura de Wilfredo Lam», *Goya*, nº 26, 1958, p. 89.

516. *Ibidem*, p. 93.

517. MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», (...), p. 222

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



BLOQUE III:

**BIOGRAFÍAS DESTACADAS:
MANOLO MILLARES Y
PABLO PICASSO.**

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



1 Manolo Millares

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

La profunda amistad que uniría a Manolo Millares y a José María Moreno Galván resultó capital en la trayectoria profesional y personal del artista y el crítico. Su relación se iniciaría en torno a 1951, durante la I Bienal Hispanoamericana de Arte, volviéndose a encontrar dos años después en otro evento fundamental para el arte contemporáneo español, el anteriormente citado Congreso de Arte Abstracto de Santander (1953). En el año 1959, José María profundizaría en la obra de Millares y de sus compañeros informalistas en un artículo titulado «La realidad de España y la realidad de un Informalismo español»⁵¹⁸, que se publicó en un número especial de la revista *Papeles de Son Armadans* dedicado al grupo El Paso. Debemos también citar un primer y temprano artículo titulado «La verdad de Manolo Millares» que fue publicado en 1962 en la revista *Artes*⁵¹⁹. En febrero de ese mismo año, el artista y el crítico viajan a Colliure, al homenaje que se le rendiría a Antonio Machado, poeta que ambos admirarían profundamente. Desde finales de los años 50, los 60 y 70, José María pondría palabras a la obra de Millares en numerosas ocasiones: críticas, estudios monográficos y textos para catálogos en los que el crítico analizó con cariño y atino la obra del canario. Destaca, en este sentido, un libro fundamental, *Manolo Millares*, en el que el crítico llevó a cabo una reconstrucción biográfica y artística del pintor no muy extensa pero precisa, que fue publicada por la editorial Gustavo Gili en 1970⁵²⁰. Incluso después del fallecimiento de Millares, Moreno Galván impulsaría algunos homenajes dedicados a la figura de su amigo, como el celebrado en la galería Alcoi Arts en 1972⁵²¹.

El investigador Alfonso de la Torre relata uno de los pasajes más interesantes de la amistad entre José María y Millares: sus paseos por el vertedero situado junto a Arganda

518. MORENO GALVÁN, José María: «La realidad de España y la realidad de un informalismo español», *Papeles de Son Armadans*, n.º XXXVII, 1959, pp. 117-128

519. MORENO GALVÁN, José María: «La verdad de Manolo Millares», *Artes*, n.º 19, 1962, pp. 10-11.

520. MORENO GALVÁN, José María: *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

521. El homenaje a Manolo Millares se celebró en la galería Alcoi Arts (Alcoi) desde el 16 al 30 de diciembre de 1972.

Desamparados en el terraplén del suburbio madrileño, estas imágenes son metáfora de su amistad, estampas del muladar: Millares y Moreno Galván con luz de invierno. Solitarios en el paisaje del arrabal: torreta eléctrica, industria y monte, experiencia con aire de excursiones de aquellos pintores de la escuela de Vallecas, donde ebriedad del paisaje yermo, (...). Tristeza del erial: montones de basura, acumulaciones de objetos, envases y latas, zapatos..., todo ello luego llegará a los cuadros de Millares. (...). José María y Manolo husmean entre latas y cacharros. Buscan unos bidones de alquitrán, casi chorreantes, que Millares luego instalará en plena calle de Preciados de Madrid inscribiéndose en ellos el signo de «X» y alpargatas colgando⁵²².



522. DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014.* (...), p. 60-62.



Fotografía 26. Manolo Millares con José María Moreno Galván en el vertedero junto a Arganda. Fotografía fechada en torno a 1963. Extraída del álbum-estudio de Manolo Millares, archivo privado de la familia Millares.

La estampa descrita se refiere a 3 fotografías que podríamos fechar en torno a 1963, en las que aparecen Millares y Moreno Galván paseando por un vertedero del extrarradio madrileño⁵²³, experiencia que refleja el grado de amistad e implicación profesional de ambos. Así lo describiría José María en uno de sus artículos para la revista *Triunfo*:

523. Las tres fotografías se encuentran en un álbum que perteneció a Manolo Millares (actualmente a su familia) y que el artista debió guardar con especial cuidado, pues según Alfonso de la Torre se trata de «Un cuaderno cuyas cubiertas están forradas en arpillera y donde Millares pegará su dietario pictórico dando pistas sobre lo que, sucintamente, podríamos llamar "los hechos fundamentales"». En: DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014.* (...), p. 60.

En mis expediciones con Millares, yo he rastreado junto a él el posible reencuentro de perdidas huellas arqueológicas —su gran pasión—, pero también le he visto mirar por los maldades a la busca de una alpargata vieja, una cuchara mohosa y carcomida o un sombrero decrepito, para tantear la posibilidad de devolverlos a la vida incluyéndolos, como testigos de la vida, en arte. Ahí, en esa búsqueda, no hay contradicción. Lo que busca es siempre el semejante⁵²⁴.

En más de una ocasión José María describiría a su amigo como una «mezcla de artista de vanguardia y arqueólogo», y es que el propio Millares confesó en una ocasión, que, de no haber sido pintor, se habría dedicado a la arqueología. Sus paseos por el vertedero tenían por objetivo encontrar elementos de desecho que sirviesen a Manolo como piezas para la instalación que, junto a otros cinco artistas —César Manrique, Manuel Rivera, Gerardo Rueda, Eusebio Sempere y Pablo Serrano—, habrían de montar en los escaparates del Corte Inglés de la madrileña calle Preciados, en lo que sería un particular homenaje a la celebración oficial de los *veinticio años de paz*. Esta, que supuso una de las iniciativas más punteras del momento, no ya a nivel nacional sino internacional, en la que el arte contemporáneo traspasaba los muros del espacio expositivo tradicional (el museo o la galería), interpelando sorprendentemente al espectador desde la cristalera de un lugar comercial, fue apoyada y retransmitida por José María en la revista *Artes*⁵²⁵. De la Torre describe la propuesta del escaparate de Millares, el cual fue titulado *125*. Consistía en una instalación compuesta por veinticuatro bidones metálicos abollados, dieciocho en sentido horizontal y seis en sentido vertical. Quince de ellos se encontraban abiertos y mostraban en su interior unas alpargatas negras colgadas de su propio cordaje, en varios casos pintadas de blanco, mostrando, algunas de ellas, signos a modo de huellas de dedos. Los bidones apenas habían sido manipulados: tan sólo algunos de ellos mostraban los efectos de haber sido chorreados con pintura blanca y otros fueron marcados

524. MORENO GALVÁN, José María: «Ni con lo bello ni con lo sublime. MILLARES», *Triunfo*, nº 205, 1966, pp. 41-42.

525. MORENO GALVÁN, José María: «La experiencia de "El Corte Inglés"», *Artes*, nº35, 1963, p. 22.

con una “X” negra en su tapa⁵²⁶. Dentro de esta propuesta, el crítico destacaría las aportaciones de Sempere y Millares, como las dos que lograban evadirse más radicalmente de su condición «artística». Mientras Sempere dimitía⁵²⁷ en el destino de su arte, Millares dimitía en su origen:

(...) la tacha degradante de la vida, la alpargata heráldica de los sudores y los afanes. Trascendió la condición imperecedera de sus cuadros, con la vida mortal en la que se sustentan. En la morada de los brillos artificiales él introdujo la opacidad real de los trabajos y de los días. Con lo cual realizó, en la vida, no en el arte, la expresión del absurdo de la que cada uno de sus cuadros quiere darnos noción⁵²⁸.

La obra de Millares es el paradigma de lo que Moreno Galván entendía por aformalismo español: una producción que descansaba plenamente sobre el desasosiego y el sentido trágico de la vida (recordemos la influencia de Unamuno tanto en la teoría de Moreno Galván como en la pintura de Millares) que, además, derribaba los preceptos de la forma. En primer lugar, José María destaca su «conciencia arqueológica»⁵²⁹, la cual conducía al artista a buscar objetos usados integrándolos en su obra, y cuya principal tentativa era la comunicación universal «Y he visto a Manolo Millares descubrir, como un tesoro, un zapato viejo, moldeado y gastado por el uso... ¡La huella de un semejante!»⁵³⁰. Por otra parte, existía en su obra, según el crítico, un choque problemático entre dos fuerzas estéticas: la belleza académica y la expresividad como garra dolorosa, lo cual no le impedía luchar con insistencia «contra lo egregio y lo sacralizado; contra las apariencias suntuarias, los gestos olímpicos

526. DE LA TORRE, Alfonso: «Silencio en la gran ciudad». En: BONET, Juan Manuel y DE LA TORRE, Alfonso: *Seis Escaparates*, Madrid: Ámbito Cultural- El Corte Inglés, 2005, p. 20.

527. El significado de la palabra «dimitir» en este caso hace alusión a la interpretación general que José María expone sobre la experiencia artística en los escaparates del Corte Inglés en la calle Preciados de Madrid: «La experiencia de los escaparates realizados por artistas consiste, pues, en una dimisión momentánea del artista. Esto es lo que tiene de verdaderamente interesante». Cita en: MORENO GALVÁN, José María: «La experiencia del Corte Inglés», (...), p. 20.

528. *Ibidem*, p. 22.

529. MORENO GALVÁN, José María: «Manolo Millares», *Triunfo*, nº 514, 1972, p. 46

530. *Idem*.

y las actitudes condecorativas»⁵³⁶. Se produce en su pintura, por tanto, un evento contradictorio «Amaba la belleza antigua, pero no la aceptaba sin condiciones porque, esa belleza es colaboracionista»⁵³⁷, insiste Moreno Galván. Al rechazar el sublime, explicaba José María, Millares consigue «tocar el verdadero drama de la vida»⁵³³, llegando a encarnar en su pintura «a la barbarie y a la irracionalidad» de la que nuestro mundo es víctima⁵³⁴. Ese carácter terrenal y dramático de la pintura de Millares cautivaría al crítico:

«Ya pasó la aventura de vivir»⁵³⁵ es la triste premonición que José María dedicaría a su amigo en 1970. Millares fallecía el 14 de agosto de 1972, a los cuarenta y cuatro años de edad. El artista padecía una enfermedad irreversible que finalizaría con su muerte prematura. Manolo y su familia pasarían los últimos días del pintor con los Moreno Torres en el molino de Salas de Arlanza, propiedad de Carola y José María. El crítico lo narraría en *Triunfo* de este modo:

Aquí tengo ahora conmigo, en este lugar de la Sierra de la Demanda, donde paso mi verano, a Manolo Millares y a su familia. Por una vez no abandonó la Península para irse a pasar estos dos o tres meses a su archipiélago canario. Es que aún convalece de las dos delicadas operaciones que le hicieron últimamente. Logré convencerlos de que abandonasen por unos días el Madrid canicular y se viniesen conmigo a esta tierra sembrada de bosques, cercana al nacimiento del Duero, pero en la orilla del río Arlanza⁵³⁶.

En el artículo completo José María traza de manera extraordinaria la «filosofía estoica de la vida y la amistad con el amigo que perde-

531. MORENO GALVÁN, José María: «Ni con lo bello ni con lo sublime. MILLARES», (...), pp. 35-37.

532. MORENO GALVÁN, José María: «En la muerte de Manolo Millares», *Triunfo*, nº517, 1972, p. 53.

533. MORENO GALVÁN, José María: «Ni con lo bello ni con lo sublime. MILLARES», (...), p. 37.

534. *Ibidem*, p. 41.

535. MORENO GALVÁN, José María: *Manolo Millares*, (...), p. 14.

536. MORENO GALVÁN: «Manolo Millares», (...), p. 46.

rá en unos días»⁵³⁷. Otro relato que merece la pena reproducir es el que Eva Millares, quien por entonces tendría apenas once años, rememora sobre aquellos días en el molino:

Recuerdo un fragmento de verano vivido en el molino que José María Moreno Galván y Carola Torres tenían sobre el río Alranza en Salas de los Infantes. Veo la figura de mi padre, cerca de aquel escenario, avanzando a cámara lenta a través de tumbas antropomorfas excavadas en la roca. En un momento dado, se me cruza su mirada añil recogiendo toda aquella luz de sarcófagos en medio del bosque. A él le gustaba mucho eso de andar entre los despojos de otros tiempos (...). También recuerdo a Linos —un pastor del lugar aficionado a los fósiles— que guardaba en su casa un auténtico museo de «objetos encontrados». Ahora aparece desde la oscuridad de mi memoria mostrándonos en un descampado, cerca de otro bosque —¿o es el mismo?— los trozos de lo que, según él, sería la piel de un dinosaurio. Tengo clavada la imagen de las manos —como sarmientos huesudos— de mi padre tratando de hallar en el suelo más vestigios del pasado. (...). Ahora mis recuerdos vuelven de nuevo al viejo molino de Salas de los Infantes. Se me viene la presencia del río oscuro sonando bajo el dormitorio de la planta baja. Esa masa líquida e inquietante fluyendo bajo la cama enlaza en mi cabeza con los relatos de terror que solía oír de mi padre desde muy pequeña. Siempre hubo en su mente una atracción —mezcla de ternura y afinidad con lo macabro— hacia los seres monstruosos o hacia los cuerpos y objetos abandonados en su propia miseria. Pienso que de ahí, y de algunas otras fuentes, parten criaturas como los «Homúnculos», «Neanderthalios» o «Antropofaunas», y también es posible que de ahí proceda esa necesidad de incluir en muchas de sus obras despojos, tales como viejas latas, tubos de cartón, zapatos o cualquier otro producto procedente de algún vertedero del extrarradio. Al final, su mente de arqueólogo imaginario y materializado en pintor disfrutaba

537. DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014.* (...), p. 76.

casi con el mismo entusiasmo rescatando piezas de un yacimiento real, desechos de un basurero o los monstruos escondidos tras el temor a la muerte o a alguna enfermedad incurable. Es el mismo entusiasmo con el que recuero excavando en sus cuadros⁵³⁸.

José María, por su parte, relataría con gran tristeza la muerte de su querido amigo nuevamente en la revista *Triunfo*:

(...), muchos conocíamos ya la proximidad de su fin. Es triste estar hablando con un amigo, del que se sabe que sus días están contados. Ayer, pocos minutos más tarde de que Manolo Millares hubiera muerto, nos llamaron Antonio Saura y Alberto Portera para darnos la noticia. Teníamos que avisarle, además, a Eva, la hija de Manolo, once años, que estaba aquí con nosotros. Afortunadamente para nosotros, Eva ya estaba advertida por su madre, y bien que lo adivinábamos nosotros en ese fondo de tristeza con que la niña aceptaba todos los juegos y las risas⁵³⁹.

En este último texto, el crítico hablaría también sobre el homenaje personal que le rendiría a su amigo justo después de su muerte, viajando a Santillana del Mar «Me iré a la “Torre del Merino” con la pintura joven. Y luego, a la cueva de Altamira con la pintura más vieja del mundo...»⁵⁴⁰. Los artículos que José María redactaría para esta revista al final del verano e inicios del otoño del año 1972, recordarían con gran nostalgia a su muy querido amigo.

También la muerte de José María fue prematura, tan solo nueve años después (1981), quien descansa en el mismo sepulcro que su camarada, Manolo Millares, situados ambos en el Cementerio civil de la Almudena de Madrid. Alfonso de la Torre reflexiona sobre la

538. MILLARES, Eva: «Arqueologías de la memoria» (Texto de catálogo de la exposición en la Abadía de Santo Domingo de Silos, *Millares en Silos*, Santo Domingo de Silos, 14 Septiembre-18 Diciembre, 2005), Madrid, 2005, p. 15.

539. MORENO GALVÁN, José María: «En la muerte de Manolo Millares», (...), p. 52.

540. *Ibidem*, p. 53.

proximidad del cementerio civil con el vertedero en el que un día, crítico y artista paseaban buscando objetos usados «Ambos volverán al vertedero (estoy pensando en la proximidad del Cementerio civil donde reposan con el antiguo vertedero del Barrio de Bilbao, (...))»⁵⁴¹.

541. DE LA TORRE, Alfonso: «José María Moreno Galván: montando nuevamente la estructura de nuestra modernidad». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014.* (...), p. 75.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



2 Pablo Picasso

MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

El periodista Víctor Márquez Reviriego, gran amigo de José María, explicó en varias ocasiones:

(...) alguna vez he hablado de las «Tres P» presentes en José María Moreno Galván. La «P» del pan, que vale también para las papas (...). La otra «P» es la de Picasso, que para él era como su Virgen María. Picasso correspondió, Picasso fue un aval internacional en las detenciones de Moreno Galván. Y, por supuesto, la «P» del Partido Comunista⁵⁴².

José María Moreno Galván consideraba a Picasso «el más grande de los artistas vivientes»⁵⁴³. Su profunda admiración por el malagueño se remonta casi al inicio de su carrera. Recordemos que en junio de 1956 el crítico viaja a Cannes con la esperanza de poder reunirse con el pintor, a quien finalmente conoció y pudo comentar algunos de los novedosos proyectos artísticos que un grupo de jóvenes de izquierdas estaban gestando en España a espaldas del franquismo. Además, recordemos las numerosas multas y encarcelamientos que el crítico arrastraba debido a sus valientes citas y defensa de la figura de Pablo Picasso en diversos actos públicos. Así mismo, cuando José María escribió su libro más teórico, *Autocrítica del arte* (1965), dedicó un capítulo extenso al artista, siendo éste el único citado con tal profusión. En la introducción de dicho capítulo el crítico apuntaba:

¿Será necesario añadir que los nombres citados aparecen solo como apoyaturas referenciales, no como miembros de una jerarquía antológica? Ningún trabajo retrospectivo sobre el arte contemporáneo es más consciente de la cantidad de nombres que se omiten en sus referencias. (...) este trabajo ha procurado sobre todo discriminar la responsabilidad que esa realidad histórica ha tenido en la configuración del arte, aca

542. La referencia directa de la que se toma dicha cita es: MÁRQUEZ REVIRIEGO, Víctor: «Mi tiempo en Triunfo con José María Moreno Galván». En: RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. (...), pp. 132-133.

También aparece una referencia similar en: HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte*. Una producción de Mordisco y Buencubero Producciones. DVD. Sevilla, 2013. Minuto: 01:12.

543. MORENO GALVÁN, José María: «1881-1971, Picasso», *Triunfo*, nº476, 1971, p. 28.

so haya descuidado un poco su contrapartida, la acción de la vida del arte sobre la realidad histórica. (...).

Por todo ello hay que referirse de manera directa a la otra cara del problema, a la acción del arte sobre la realidad. Y hay que hacerlo también eligiendo una apoyatura referencial, un ejemplo, el más significativo e ilustre de todo el arte contemporáneo: Picasso⁵⁴⁴.

En este capítulo, José María resume los principales rasgos creativos de Picasso: una obra que es reflejo de las contradicciones del arte contemporáneo, situándose en una lucha permanente entre la abstracción y la representación:

Concibo ese arte manejando dos ejes de coordenadas: (...). En un extremo del primer eje pondría la palabra «representación» y en el extremo opuesto la palabra «abstracción». (...) todo el arte contemporáneo es, de una parte, una lucha entre la representación y la «abstracción». Picasso se niega a elegir entre la figuración y «la abstracción» y reserva su voto para concedérselo a la realidad. Picasso tampoco elige entre la realidad existencial y la realidad dimensional sino que reserva su arte para la *realidad total*⁵⁴⁵.

Ese carácter totalizador que José María apunta en la obra de Picasso, sitúa al pintor en la estela de los más excelentes creadores revolucionarios de la historia del arte: Fidias, Velázquez o Rembrandt⁵⁴⁶. Prácticamente todos los textos críticos que Moreno Galván dedica a Pablo Picasso comienzan hablando, precisamente, de esos otros hitos: los clásicos. Sin embargo, no llega el crítico a establecer comparaciones entre estos al considerarlas inútiles «Por eso, querer enjuiciar el arte picassiano según los principios que aplicaban un Rafael, un Velázquez, un Rembrandt o cualquiera de las grandes figuras del impresionismo es casi como querer aplicar al mar las leyes de la botánica»⁵⁴⁷.

544. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), pp. 195-196.

545. *Ibidem*, pp. 197-199.

546. MORENO GALVÁN, José María: «1881-1971, Picasso», (...), p. 28

547. MORENO GALVÁN, José María: «Picasso, un centenario celebrado con quince años de anticipación», *Triunfo*, nº237, 1966, p. 52.

La grandeza de Picasso reside, según José María, en la ruptura que este establece con respecto a los modelos artísticos clásicos, renacentistas. Una ruptura que simbólicamente supone la muerte de la tradición artística, y el renacer de una nueva era gracias a sus aportaciones «Picasso ha necesitado destruir a todos los presupuestos de la Historia del arte para reelaborarlos inmediatamente: para que podamos ver a la historia del arte con una nueva óptica»⁵⁴⁸. Y en la propia ruptura vendrá dada la contradicción. El malagueño renuncia a esa tradición artística, rompe con ella, es el «liquidador de toda la pintura histórica»⁵⁴⁹, y a su vez, el «fundador de la pintura del siglo XX»⁵⁵⁰. Picasso es al mismo tiempo, exterminador y heredero, dos realidades opuestas que solo pueden coexistir gracias a la libertad. «Libertad» es la palabra que Moreno Galván asociará más asiduamente y con mayor determinación a la figura de Picasso, haciendo referencia el crítico, qué duda cabe, a estatutos estéticos y también éticos «¿Qué es lo que propone Picasso? ¿Cuál es su programa? Picasso no propone ningún programa. Lo que Picasso propone es la libertad»⁵⁵¹. En otro fragmento afirmará «Casi todos los otros grandes maestros le han legado al arte propuestas problemáticas; Picasso le ha legado la propuesta de la libertad»⁵⁵². Solo a través del ejercicio de la libertad, el artista consigue ser protagonista de la muerte de un arte antiguo y del nacimiento de un nuevo arte «La libertad picassiana es su factor destructor de la contradicción: lo que posibilita ser al mismo tiempo, un destructor y un constructor»⁵⁵³. El propio Picasso reconocería que en su actividad artística la libertad jugaba un papel determinante:

¡La pintura es libertad! Cuando uno salta, también se puede caer en el lado falso de la cuerda. Pero si uno no quiere arriesgarse a caer de bruces, ¿qué se puede hacer entonces? En ese caso lo mejor es no saltar. Siempre he pintado para mi época. Nunca me he agobiado buscando un ideal. Lo que veo lo

548. MORENO GALVÁN, José María: «1881- 1971, Picasso», (...), p. 29.

549. MORENO GALVÁN, José María: «Bacon contra Picasso», *Triunfo*, nº 741, 1977, p. 47.

550. *Idem*.

551. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 202.

552. *Ibidem*, p. 208.

553. MORENO GALVÁN, José María: «Bacon contra Picasso», (...), p. 47.

represento, unas veces de una forma y otras de otra. Si tengo algo que decir, lo digo como creo que tengo que decirlo. (...)⁵⁵⁴.

Como podemos observar, José María hace nuevamente uso de la disyuntiva representación/abstracción para explicar la obra de Picasso, quien parece sintetizar mejor que nadie la tensión existente entre ambos extremos. Continúa matizando el crítico dicha oposición, cuando explica que en Picasso existe, por un lado, una antítesis en el uso de los elementos artísticos, como hizo con el Cubismo, sometiendo su obra a la tiranía de la geometría, y afirmando así la libertad de una forma que estaba encadenada a la representación; y por otro lado, reniega de su propia obra para afirmarse en la obra inmediatamente posterior. Tras su Etapa Azul y Rosa, cuando había obtenido el consenso público, rompe con todo para realizar una investigación aristada que lo conduce al Cubismo. Cuando el Cubismo se sienta, rompe con él e incorpora el Clasicismo a la Vanguardia. Luego, pasa por el Surrealismo y más tarde por el Expresionismo, es decir, Picasso preparó todas las experiencias artísticas del siglo XX:

Por ser libre, se ha liberado incluso de sus propias preceptivas. Ese no descansar nunca en el terreno fácil de lo conquistado, esa negativa a seguir el camino que para sí mismo ya parecía trazado, ha podido parecerle a muchos la destrucción. No: era la libertad. Pero la libertad con riesgo: véase toda su obra. La libertad, que no es aquello que a uno le conceden, sino aquello que uno arranca; la libertad, que no es aquello en lo que uno está, sino aquello que uno es; la libertad no como un derecho, sino como un deber; la libertad como conciencia de una necesidad...⁵⁵⁵.

554. WALTER, Infgo F.: *Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973*, París: Benedikt Taschen, 1990, pp. 56-57.

555. MORENO GALVÁN, José María: «Picasso en el Palacio de los Papas», *Triunfo*, nº415, 1970, p. 24.

En relación a este vaivén estilístico que era impulsado, según José María, por la profunda libertad del pintor y a esa indefinición estética que siempre caracterizó su obra, explica el propio Picasso en una entrevista «El arte abstracto sólo es pintura. ¿Y el drama? No hay arte abstracto. (...). Tampoco hay arte figurativo y no figurativo. (...)»⁵⁵⁶. El profesor y experto en Picasso, Eugenio Carmona, define los constantes cambios estilísticos del artista como una suerte de «nomadismo estilístico»:

(...) la mirada retrospectiva nos permite descubrir en Picasso factores creativos (...).

El primero de ellos es el cuestionamiento del paradigma del estilo que le llevó a instituir el concepto «variación» como elemento básico de toda su sintaxis plástica y de todos sus planteamientos iconográficos. Este concepto de variación es una manera de nomadismo estilístico o de eclecticismo que no ha sido considerado entre los fundamentos normativos de lo moderno y que, sin embargo, Picasso practica sistemáticamente, propiciando un sentido distinto del lenguaje artístico en el Arte Moderno que fue asumido por la mayor parte de los creadores españoles (...)»⁵⁵⁷.

Así mismo, el investigador Andrés Luque Teruel, indica que «La supremacía intelectual del sistema de Picasso le permitió trascender las transformaciones y las novedades formales propias y los estilos que generaron, y, manteniendo su independencia, sobrevoló sobre ellos con la jerarquía del concepto artístico superior y capaz de aproximarse a varios a la vez sin perder la identidad»⁵⁵⁸.

Quienes han profundizado en el estudio de la obra de Picasso parecen coincidir en la idea de que su libertad creativa determinó la unicidad de su arte a un nivel superior, previo al de los estilos y los géneros.

556. Cita de Pablo Picasso en: CARDOZA Y ARAGÓN, Luís: «Abstraccionismo», *Revista de la Universidad de México*, nº5, enero 1968, p.2.

557. CARMONA MATO, Eugenio: «Sinopsis y propuestas» (Texto de catálogo de la exposición *Picasso y la Modernidad española. 1910-1963. Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 23 junio-7 septiembre, 2015).

558. LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso. Sistema creativo propio», *Espacio y Tiempo, Revista de Ciencias Humanas*, nº 21, 2007, p. 128.

Esa libertad de la que hablaba José María Moreno Galván, también se refleja en el uso que el artista malagueño hace de la forma. A Picasso no le interesa la forma, sino la vida, y por ello dobllega la primera y la utiliza a su antojo. La vida, como afirma el crítico, es realmente el núcleo de la obra de Picasso, la protagonista de la misma. El artista tiene la capacidad de plasmar su experiencia vital a través de su pintura, escultura, grabado, etcétera. El resultado es vibrante, pasional y conmovedor:

Lo más emocionante es constatar la cercanía de su obra y de su vida: percibir de qué manera todo lo que sale de las manos de ese creador ha pasado antes por la vida de ese permanente consumidor y experimentador de circunstancias: ver que no hay obra sin vida previa: que en sus manos todo es experiencia y que hasta el recuerdo se convierte en experiencia nuevamente vivida y actualizada. Ya lo dije una vez: el secreto de Picasso consiste en la transformación directa de la vida en arte⁵⁵⁹.

Lo que Picasso hace al introducir la vida a través de sus creaciones es salvar la realidad, liberándola de los procesos de abstracción y esquematización a la que otros artista la someten «Picasso pinta organismos y no esquemas porque la sangre de la vida corre por todo su arte. (...). Picasso ha liberado a la realidad de la abstracción»⁵⁶⁰. Esta idea nos remite a la disyuntiva descrita por el crítico en su *corpus* teórico: una expresión que se manifiesta frente a una abstracción que petrifica, situándose Picasso plenamente en el territorio de la expresión. En este sentido, resulta interesante reproducir las palabras que el propio artista dedicó al tema de la belleza:

La enseñanza académica de la belleza es falsa. Hemos sido engañados, pero tan bien engañados que no logramos hallar

559. MORENO GALVÁN, José María: «El grabador Picasso», *Triunfo*, nº455, 1971, p. 29

560. MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, (...), p. 207.

ni tan solo una sombra de verdad. La belleza del Partenón, de Venus, de las Ninfas o de Narciso es falsa. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el cerebro y el instinto pueden concebir independientemente de cualquier canon⁵⁶¹.

La cita del pintor nos traslada inevitablemente a aquella comparación que José María establecía entre la frialdad abstracta de una afroditá praxiteliana con la potencia carnal de una bayadera pétreo de una cueva-santuario hindú (*1.3. Aformalismo y Abstracción*).

Picasso y su obra, también ilustran una de las teorías más interesantes que José María Moreno Galván desarrolló a lo largo de su trayectoria como crítico de arte: el asunto de los problemas y las soluciones en la práctica artística. El crítico partía de la máxima de que la obra de arte constituye un problema, se funda sobre un problema y se desarrolla problemáticamente. Pongamos el caso de que existe una primera obra maestra que ya ha planteado una problemática determinada y ha encontrado una solución a la misma. Si un segundo creador toma la problemática de la obra magistral y la convierte en su solución, incurre en plagio. Sin embargo, si toma la solución del primero para plantear su propia problemática, hablamos de obra original «El plagiario es el que toma al problema del verdadero artista y lo convierte en su propia obra en solución. El plagiario no tiene problemas: tiene soluciones. El que no es un plagiario, el que es un legal continuador toma a la solución del maestro y en ella planta los cimientos de un nuevo problema»⁵⁶². Picasso colocó su obra en el terreno de los conflictos, no en el fácil de las soluciones. El artista malagueño generó una estela de problemas que fueron acogidos por múltiples artistas posteriores: algunos convertirían esos problemas en soluciones, y otros tomarían las soluciones del maestro para convertirlas en sus propios problemas. La visión que el crítico tenía en este sentido coincide plenamente con la percepción del pintor sobre su obra «Yo detesto a la gente que habla de lo bello ¿Qué es lo bello? ¡En la pintura hay que hablar de problemas!

561. Picasso cuestionó la belleza tradicional en un comentario a Christian Zervos: ZERVOS, Christian: «Pensamientos de Picasso», *Cahiers d'Art*, nº7, diciembre 1935.

562. MORENO GALVÁN, José María: «José Abab y J.L.Fajardo, en la galería Skira, en Madrid», *Triunfo*, nº394, 1969, p.47.

¡Los cuadros no son otra cosa que investigación y experimento! Nunca pinto una obra de arte. Todos mis cuadros son investigaciones. Yo investigo constantemente, y en toda esta continua búsqueda hay un desarrollo lógico. (...)»⁵⁶³.

Cuando Pablo Picasso falleció el 8 de abril de 1973, José María sintió profundamente su pérdida, tratando de mitigar su dolor como ya lo había hecho en ocasiones pasadas, escribiendo; reflexionando sobre la grandeza patrimonial que el artista había legado al mundo del arte, en particular, y a la humanidad, en general; tratando de encontrar en ese deambular de su pensamiento algún alivio. Ejemplo de ello son algunos artículos que publicaría en *Triunfo*:

Ha muerto Picasso. Escribo cuando han pasado siete horas de esa desgracia mundial y no sé aún si voy a poder liberar mis palabras de la presión de las circunstancias. Ha muerto Picasso. El hombre-símbolo del siglo XX ha dejado de existir al cabo de noventa y un años, cinco meses y dieciocho días de vida pródiga e intensísima. Hace algún tiempo, (...), dije yo, aquí mismo, que Picasso era el más grande artista de toda la Historia. Por supuesto, hoy, yo sigo sosteniendo la misma afirmación. (...)»⁵⁶⁴.

563. WALTER, Inigo F.: *Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973*, (...), p. 51.

564. MORENO GALVÁN, José María: «PICASSO», *Triunfo*, nº550, 1973, p. 7.

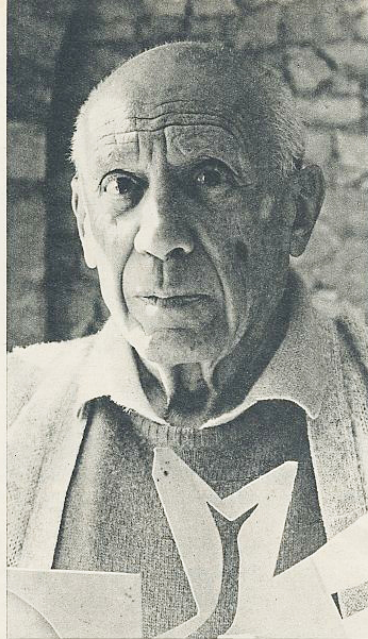
MARÍA REGINA PÉREZ CASTILLO

HA muerto Picasso. Escribo cuando no han pasado siete horas de esa desgracia mundial y no sé aún si voy a poder liberar mis palabras de la presión de las circunstancias. Ha muerto Picasso. El hombre-símbolo del siglo XX ha dejado de existir al cabo de noventa y un años, cinco meses y dieciocho días de vida pródiga e intensísima. Hace algún tiempo, y en estas mismas páginas —me alegro de haberlo dicho entonces, cuando mis palabras no estaban tan presionadas por las circunstancias—, hace algún tiempo dije yo, aquí mismo, que Picasso era el más grande artista de toda la Historia. Por supuesto, hoy, yo sigo sosteniendo la misma afirmación. ¿Por qué?

Porque si Fidias fue el artista del mundo apalmeo y de la gran belleza helénica; porque si Miguel Ángel fue el artista de la fuerza dramática y aun del drama creacional; porque si Rembrandt fue el pintor que supo extraer un arrollador caudal de vida de la contradicción entre la luz y la sombra; porque si Velázquez fue el pintor de la preclara inteligencia, que supo medir las distancias del espacio aéreo; porque si Goya fue el artista de la tragedia humana, Picasso fue el pintor de la libertad. El pintor que supo hacerse más responsable de su condición de hombre libre. Picasso aceptó el mandato de la libertad, y llevó siempre consigo mismo a la Libertad, más que como derecho, como una pesadumbre. ¿Por qué?

Porque nunca quiso hacer descansar a su propia obra en aquel derecho que él mismo, con toda su obra anterior, ya había conquistado. Porque siempre, siempre, puso a su obra en el dramático y libérrimo terreno de los problemas y no en el fácil de las soluciones. Este no es el momento en el que uno quisiera discutir por los cauces de la crítica de arte, pero recordad un instante:

Cuando Picasso, al final de sus períodos «azul» y «rosa» ya había obtenido el consenso público suficiente para hacer descansar en él a todo su arte, rompe con el arte, para el que ya estaba autorizado, y comienza una etapa de investigación aristada y esquematizada, a la cual, en sus primeros momentos, y sin ninguna intención apologética, se le aplicó el nombre de «cubismo». Fueron años de lucha denodada, primero en la fase de análisis, luego en la fase de síntesis, en las que él, una vez más, más que el mecanismo de su prodigiosa inteligencia, usó la resolución apasionada de su libertad. Se trataba de luchar siempre contra lo convencional esta-



PICASSO

JOSE MARIA MORENO GALVAN

blecido... Pero cuando logró que el cubismo se estableciera definitivamente como un derecho adquirido... también rompió con el cubismo.

Fue entonces cuando inició esa etapa que a muchos pudo desconcertar en sus primeros momentos, de recuperación clasicista, con sus dibujos nítidos de corte ingriano... «¿Qué es eso? —dijeron muchos—. ¿Picasso rompe con su pasado vanguardista para volver al clasicismo?». No: Picasso, simplemente, incorporó el clasicismo a la vanguardia y, de

paso, denunció las bodas contra natura del clasicismo, con la academia, fenómeno muy peculiar de aquella época.

«¿A qué seguir? Picasso, después, pasó por el «surrealismo»; más tarde redescubrió el expresionismo y, en sus últimos cuarenta años —su vida fue tan larga, tan generosamente largat—, en sus últimos cuarenta años capitalizó, de la manera más genial, todos sus descubrimientos anteriores.

Picasso preparó el arte para todas las aventuras de todos los

artistas del siglo XX. ¿Que no llegó, por ejemplo, al llamado «arte abstracto»? ¿Pero quién preparó el arte para que pudiera lanzarse a aquella aventura? Es cierto: Picasso no llegó a la abstracción, pero porque él siempre supo, en su fuero interno, que el problema no era de representación, sino de realidad.

De eso, de que el arte fue siempre un problema de realidad, tuvo siempre una noción meridiana. Todo lo que él pintó pasó siempre por su propia vida. Es como si él asimilase de una manera misteriosa todo lo que veía, y lo convirtiese en carne de su propia carne. Lo que él producía tenía la impronta de lo que él era: sus cuadros tenían a veces la huella dramática de sus pensamientos, y con muchísima frecuencia, la huella lúdica de su juego. Porque muchas veces pintaba jugando. Probablemente, en toda la historia del arte, él ha sido el pintor que más paladinamente ha hecho del juego un elemento creador. También por eso era un hombre libre. Nunca tuvo que vestirse ante sí mismo con el ropaje conceptual del hombre aplodado por la tarea. Él jugó siempre, pero supo hacer que su juego fuese trabajo.

A este respecto, recuerdo, por lo que tiene de ilustrativo, lo que me ocurrió con él en mi visita de 1956. Estábamos en su casa, «La Californie», de Cannes. Después de hablar casi tres horas fuimos al estudio para ver lo último que estaba pintando. Tras varios cuadros, puso sobre el caballete algo cuya identificación yo no preclababa, y, de pronto, como mecánicamente, le pregunté: «¿Y qué es esto?». «Esto —dijo—, mira: aquí lo tienes», y señaló a su espalda. Era una absurda y extrañísima caja de caramelos sujeta de una tan absurda como extraña montura de mimbre. Sonreí, considerando la extraña motivación que lo había llevado a pintar ese objeto, y me dijo: «Hace tres o cuatro días estaba aquí aburrido, sin saber qué hacer y, de pronto, cogí eso y lo pinté». Nadie hubiera hecho de eso un cuadro; él, sí. Pero es que en aquel tiempo, el tiempo de «La Californie», toda su pintura tenía de alguna manera la impronta estilística de aquel ámbito. Ese fue siempre su secreto. No importa cuál fuera ni cómo fuera la vida que lo rodeaba. El la asimilaba y la convertía en pintura. Pero la fuerza de su pintura estribaba en que todo, todo, había sido vida, y hasta carne propia, previamente.

Recuerdo que aquel día, en aquellas tres horas que pasamos hablando antes de pasar al estudio, hablamos de todo: de todo

Triunfo 7

Documento 27. Texto de Moreno Galván dedicado a la muerte de Picasso. MORENO GALVÁN, José María: «PICASSO», *Triunfo*, nº550, 1973, p. 7. Extraído del archivo digital de la revista Triunfo [Disponible en línea: <http://www.triunfodigital.com/XXVII550/7>. JPG]. Fecha de consulta: 13/05/2019.

Pero, sin duda, el documento más conmovedor que redactaría José María en homenaje al fallecimiento del malagueño sería La Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso⁵⁶⁵, una misiva que publicaría abiertamente a otro gran artista y amigo, Joan Miró, quien sabía era cercano a Picasso y con quien comparte su tristeza. José María sitúa en este texto a Miró y Picasso como máximos responsables de la contemporaneidad artística universal, recayendo todo el peso de este «título» sobre Miró tras la muerte del pintor malagueño. Merece la pena reproducir íntegramente dicho documento:

Hay que continuar la tarea. La vida sigue. Sigue, incluso, la vida del arte después de la muerte de Picasso. Estábamos acostumbrados a que la sombra de esa cordillera presidiera todos nuestros actos, aún a la distancia. No le oíamos ni le veíamos, pero sabíamos que estaba ahí. Ya no está: algo nuevo ha comenzado. Esperadme para reanudar mi tarea una semana más. Esperadme y perdonadme. Después de la muerte de Picasso no se puede escribir como antes de esa muerte. No me olvido de que hay acontecimientos de aquí mismo, de Madrid, que exigen un comentario. Ahí está, por ejemplo, la exposición de Frechilla. O la que ví aquí mismo, de Pepe Hernández, antes de salir para Mallorca. Pero esperadme un poco. Una semana más de interregno.

Esto días, yo buscaba a la persona idónea para expresarle el sentimiento de pesar que me embargaba por esa muerte. ¿Jacqueline? Yo la conocí con Picasso el año 56, pero, ¿qué sabe ella de mí? ¿Los hijos?...No los conozco. Hay una persona muy amiga de Picasso que yo se que estos días habrá sufrido mucho con esa noticia: Joan Miró. Yo tengo también el honor de ser su amigo. Permitidme que lo haga a él depositario del sentimiento de mi pesar en una carta abierta.

565. MORENO GALVÁN, José María: «Carta abierta a Joan Miro, a propósito de la muerte de Picasso», *Triunfo*, nº553, 1973, pp. 70-71.

Carta abierta a Joan Miró, a propósito de la muerte de Picasso

Querido Joan: he leído aquí mismo, en mi querida revista TRIUNFO, las palabras que pronunciaste a la muerte de Picasso. No son nada necrológicas. Son lo que deben ser, tratándose de palabras que evocan a Picasso, y que, además, son tuyas. Me parece verte al pronunciarlas, con tu cara iluminada por el recuerdo vivaz del gran amigo. Sonríe...yo también sonrío al pensar en Picasso: su recuerdo no me produce ni amargura ni pesadumbre. Sonríe cuando pienso cómo hablabas tú cuando hablabas de Picasso: «Me decía Pablo el mes pasado...», «Yo creo que Pablo...». De todas las personas que conozco, solo tú y Rafael Alberti le llamábais Pablo a secas. Pero recuerdo también el respeto que tú le tenías. Por lo visto, esos catorce años que él te aventajaba en edad te había hecho concederle una cierta jerarquía. «¿Qué ha dicho Pablo?», preguntabas tú cuando se proyectaba cualquier cosa gremial o comunitaria. O bien, distaminaba tajantemente: «Primero, Pablo».

Querido Joan: lo cierto es que los dos, Pablo y tú, eráis los primeros. Los primeros en el mundo. Eso te costará mucho reconocerlo, porque tú eres eso que se llama «un hombre modesto». Pero, por otra parte, eres un hombre responsable, de manera que de alguna manera te alcanzará, como una fría corriente que te pasará por el rostro, la conciencia terrible de que eres ahora el primero: el primero en el mundo. Lo que antes compartías con Pablo ha dejado de estar compartido. Ya estás solo, Joan, en la capitanía del arte del mundo. Solo: no habrá nadie que te dispute esa jefatura. Solo.

Y esto, querido Joan, es terrible. Lo se. Es terrible, porque ahora, sin posibilidad de que puedas compartirlo con nadie, eres el albacea máximo de la expresión del mundo. Cada una de tus pincelada, sin que tú puedas saber cómo, está enlazada por intrincados lazos con los latidos del mundo. Y cuando pasen los siglos, se volverá a tí para interpretar, a través de tí, lo que decía nuestro mundo.

Tú no has buscado, querido Joan, esa responsabilidad, pero tampoco puedes eludirla. Está en ti, y no puedes ni debes desertar de ella. Es

duro, repito, esa responsabilidad que te cae encima. Y algunas veces, pensando en ti, acordándome de cómo es tu torrencial sencillez, me gustaría poder encontrar alguna fórmula para poder descargarte un poco de esa dura pesadumbre. Tú tienes derecho a la paz del espíritu. Pero, ¿qué podríamos hacer, Joan, para que no vivieses presionado por esa circunstancia? En otros tiempos, Rembrant, o Miguel Ángel, o Velázquez, pudieron pintar tranquilos, porque en aquellos tiempos no había ninguna escala planetaria pesando sobre cada pincelada. Ahora, eso no es posible. No es posible porque el latido de Nueva York o el de Hanoi es perfectamente perceptible en Barcelona e incluso en Palma de Mallorca. No, Joan. La realidad es esa: el mundo va a pasar por tu mano ahora. No puedes evitarlo. No puedes evitarlo porque así ha sido siempre la pintura, el arte, cuando es de verdad: el testimonio sintético y significativo de lo que pasa en la vida. Así fue siempre tu pintura, pero ahora, de manera inapelable.

Es terrible pensar, Joan, que lo que le confiere a los hombres su gloria máxima, le da al mismo tiempo su más dura pesadumbre. Pero así es siempre. Así ha sido siempre. Así será siempre.

¿Diré que lo siento? No, Joan. Me enorgullece pensar que ese hombre, primera figura del mundo en la pintura, es mi amigo. Además, y esa es solo tu defensa, no te queda otro recurso que seguir pintando como has pintado siempre: en libertad. ¡En libertad! Es fácil decirlo. Tienes que ser como has sido siempre: un hombre libre. Eso es lo glorioso. Pero es duro. Es la tarea más dura que le puede caer a un hombre encima. Porque la libertad, Joan, tú lo sabes, no es aquello que nos dan, sino aquello que llevamos dentro.

Querido Joan: por esto, por aquello y por todo lo demás, permíteme expresarte mi sentimiento de pesar por la muerte del gran amigo y gran hombre que se llamó Pablo Picasso.

Te diré más. Aquí, en esta revista, donde tan de cerca se ha sentido siempre todo lo tuyo, no ha pasado inadvertida la ocasión jubilar de tus ochenta años, que precisamente tienen lugar en estos días. Pero ahora y en estos días no hemos querido echar jubilosamente al vuelo

las campanas de las celebraciones. ¿Tu lo comprendes, verdad? La celebración de tus años coincide demasiado con la muerte de ese gran amigo tuyo. Dejemos tu celebración para otro día. Dentro de una semana, si no te parece mal, yo mismo, desde estas páginas, hablaré de los ochenta años de tu mantenida juventud. Hoy, no. Hoy hablaremos solamente del amigo muerto.

Nos veremos en Palma y, probablemente también, en Barcelona, en tus exposiciones jubilares.

Un abrazo.



– La figura de José María Moreno Galván fue fundamental en la construcción de la realidad artística y teórica contemporánea de nuestro país. Su infatigable labor crítica y sus obras escritas suponen un *corpus* teórico de gran interés dentro del complejo marco histórico y social del franquismo. Cabría destacar, en primer lugar, su infatigable y decidida defensa, así como puesta en valor de las nuevas generaciones de artistas españoles, quienes rompieron con un academicismo vetusto y abrieron las puertas a la contemporaneidad en nuestro país. El aparato crítico y teórico que José María elaboró para estos jóvenes, logró consolidar los planteamientos artísticos del momento y facilitó la integración de estos a un circuito o estructura artística contemporánea. En segundo lugar, cabría citar su capacidad analítica del panorama artístico, su labor de ordenación y clasificación de la producción artística del momento, así como su capacidad para delimitar y definir escuelas locales, vertebrando desde la teoría el ámbito artístico español de un modo lógico y sencillo. Por otra parte, no podemos olvidar que su trabajo trata de rescatar la «grieta» artística y teórica que supuso la Guerra Civil, convirtiéndose en una figura «bisagra» de la historia del arte español. Por último, destacar que sus críticas y libros generaron, poco a poco, cierta mirada sobre la historia reciente del arte español, la cual será acogida por intelectuales de su tiempo y posteriores, reverberando e influyendo su pensamiento hasta nuestros días.

– También es reseñable su compromiso ético y político. José María se enfrentó con valentía al franquismo, hablando y escribiendo con inteligencia y verdad sobre las necesidades sociales, culturales y emocionales del pueblo español. Su decidida adhesión y apoyo al Partido Comunista de España, así como sus constantes encuentros con la justicia, detenciones y multas lo convirtieron en una de las figuras más reconocidas y respetadas de la resistencia antifranquista. Además, Moreno Galván entendía que su labor como crítico de arte comportaba un compromiso político frente al régimen, llevando hasta sus últimas consecuencias el adagio «nulla aethetica sine ethica». Política y arte serán dos constantes indisolubles en su vida. Su ejemplo ético también reside en la flexibilidad de sus posicionamientos, actitud esta que seguro heredó de su querido amigo Dionio Ridruejo. José María nunca intentó convencer desde una

postura dogmática o fanática, sino más bien desde un posicionamiento mayeútico y a veces irónico, dejando siempre abierta una puerta al diálogo, el entendimiento y el acercamiento de posturas.

– El papel que José María Moreno Galván jugó en la génesis del Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago, Chile) resulta fundamental. Ideólogo reconocido del proyecto junto a su estimado amigo el pintor chileno José Balmes, puso en marcha la recopilación de una nutrida colección de arte contemporáneo universal que respaldaba desde el ámbito cultural al gobierno socialista de Allende. Su presencia y participación en la *Operación Verdad* (1971) no solo es fiel reflejo de su anteriormente descrito compromiso político, sino también de esa visión que entiende la cultura, y más concretamente el arte como motor de crecimiento de un país. En este sentido, Moreno Galván puso de manera altruísta sus conocimientos y contactos a la disposición del gobierno y el pueblo chileno, con el objetivo de que el arte, patrimonio del ser humano, ayudara en la consolidación de un proyecto político que el crítico consideraba justo y necesario, así como a asentar las bases de la nueva historia social y cultural chilena. La huella de José María Moreno Galván en el país andino sigue viva ya que hoy en día el Museo de la Solidaridad Salvador Allende conserva una de las mejores colecciones públicas de arte contemporáneo universal de toda Latinoamérica. En torno a 2650 obras provenientes de distintas partes del mundo (España, Finlandia, Cuba, Estado Unidos o Austria, entre otros muchos) configuran esta excelente colección, una cifra que aumenta cada día con las donaciones de artistas y coleccionistas.

– Cabe también destacar su revisión y redefinición de términos plenamente establecidos en el vocabulario y la historia del arte contemporáneo como «informalismo» o «abstracción». Ante el término «informalismo», el crítico defenderá el uso de «aformalismo», explicando que éste último atiende a la realidad vital mientras que el otro, «informalismo», hace referencia a la forma como cristalización de la vida, y por tanto no encaja en el sistema de definiciones de su teoría. Por otra parte, la revisión que lleva a cabo del término «abstracción» resulta tremendamente interesante, pues José María atiende al sentido más literal de la palabra, esto es, aquella operación mental o intelectual que nos permite comprender una realidad

compleja a través de la cual accedemos a una conclusión general. La llamada «pintura abstracta» que en su momento estaban llevando a cabo artistas como Manolo Millares o Antonio Saura no podía estar planteando este tipo de definición, en la que la vida pasa por el pensamiento para diluirse en ideas generales y petrificarse, sino todo lo contrario. José María veía en las obras de los aformalistas la pulsión veraz e intrépida de la vida, y por lo tanto, la negación a un proceso de abstracción.

- La coherencia y el progreso de toda su teoría del arte se construye, tal y como indica la investigadora Noemí de Haro García, en virtud de un proceso que tiene mucho que ver con la dialéctica hegeliana. De hecho, el crítico se encuentra siempre planteando una disyuntiva con sus correspondientes fases de síntesis o superación. De una parte, hallamos la disyuntiva entre una pintura que plantea problemas y otra que plantea soluciones, las cuales se identifican respectivamente con la modernidad y el academicismo. Su superación se habría producido cuando las distintas facciones de la abstracción habrían tenido que definirse unas frente a otras. Esto dio lugar a una nueva disyuntiva entre el arte como medio de expresión y como medio de conocimiento. Así mismo, en su libro más teórico, *Autocrítica del arte*, este juego de opuestos se había presentado resumidamente en dos ejes de coordenadas muy definidos: la representación y la no representación, la organización formal y la desorganización expresiva. Aunque este sistema pueda parecer hoy día algo simplista, debemos pensar en las propuestas teóricas de la época y el restringido acceso a la información que existía. Moreno Galván consiguió construir un sistema lógico a partir de la exposición de una dialéctica que tiene un escenario fundamentalmente temporal, y lo más importante, dicha selección de ejes teóricos permite iluminar obras y propuestas muy diferentes.

– Otro aspecto reseñable de la biografía y teoría del crítico es que, además de ser uno de los principales valedores de la corriente aformalista, también fue defensor acérrimo de la corriente abstracto-geométrica, en un tiempo y contexto hostil a la misma. Cuando, frente a la creación aformalista, el arte abstracto geométrico fue descartado y denostado por buena parte de la crítica y los circuitos oficiales, siendo considerado por muchos profesionales una corriente extranjera que no tenía ningún tipo de relación con la identidad española y su supuesta espiritualidad, Moreno Galván, junto a los críticos Vicente Aguilera Cerni y Antonio Pericás, apostaría decididamente por artistas como Equipo 57, Jorge Oteiza o Eusebio Sempere, defendiendo en sus críticas y libros la pertinencia y el interés de las propuestas abstracto-geométricas, organizando exposiciones sobre el tema o aportando su opinión públicamente en charlas y conferencias.

– La profundidad conceptual que desarrolla en su teoría del arte sobre el término «Intrahistoria» resulta destacable. Partiendo de sus lecturas devotas a Miguel de Unamuno, José María será capaz de desarrollar y adaptar el término «Intrahistoria» a cuestiones estéticas que nos permiten entender mejor ciertas manifestaciones artísticas, como por ejemplo, las artes populares. Moreno Galván siempre tuvo presente al pueblo, sus gentes y sus maneras de expresión. Sin duda, fue un intelectual culto y vanguardista, pero también un hombre de raíces profundas y sentimiento popular. Su dedicación al arte y a las letras nunca lo alejó de sus raíces, al contrario, estas nutrieron su carrera como crítico de arte y periodista, conjugándose en él esas dos vertientes —lo popular y lo culto— que lo convierten en un cronista excepcional de su tiempo. Su obra tiende siempre puentes y genera un sinfín de relaciones entre una orilla y otra, enriqueciendo el escaso estudio teórico que existía en materia de arte popular, y ampliando los márgenes de la expresión contemporánea.

- José María Moreno Galván se erige como uno de los mayores expertos españoles en arte contemporáneo latinoamericano de su época. Su interés por este tema lo llevó a profundizar en la realidad artística del continente americano: realizó algunos viajes a Sudamérica a lo largo de su vida, conoció a artistas, gestores, directores de museos, etcétera, y escribió numerosos textos en los que reflexionaba sobre los principios estéticos del arte contemporáneo latinoamericano. Sus aportaciones sobre el tema, que siempre perseguían cimentar teóricamente la realidad artística latinoamericana, incrementaron el escaso repertorio bibliográfico que existía en nuestro país sobre dicho tema. Cabría señalar, así mismo, el libro sobre arte latinoamericano que el crítico escribiría pero que nunca publicó. También debe ser reseñado en este sentido, su posicionamiento anticolonial, que persigue encontrar las auténticas raíces de lo americano, alejándose de planteamientos eurocentristas. Aunque hoy día dicho posicionamiento parezca común dentro de la teoría postcolonial, debemos situarnos en la perspectiva occidentalista imperante en la España de los años 60 o 70, un estricto prisma a través del cual se interpretaban la realidad propia y la ajena.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



BIBLIOGRAFÍA Y OTRAS FUENTES



JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



- ACHA, Juan; COLOMBRES, Adolfo y ESCOBAR, Ticio: *Hacia una teoría americana del arte*, Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2004.
- ADES, Dawn: *El dadá y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975.
- ALCÁNTARA, Manuel; GARCÍA MONTERO, Mercedes y SÁNCHEZ LÓPEZ, Francisco (eds.): *Arte. MEMORIA DEL 56° CONGRESO INTERNACIONAL DE AMERICANISTAS*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018.
- ALTED, Alicia y AUBERT, Paul (eds.): *«Triunfo» en su época: jornadas organizadas en la Casa Velázquez*, Madrid: Casa de Velázquez, 1995.
- ÁLVAREZ COBELAS, José: *Envenenados de cuerpo y alma. La oposición universitaria al franquismo en Madrid (1939-1970)*, Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2004.
- AMAT FUSTÉ, Jordi: *La primavera de Múnich. Esperanza y fracaso de una transición democrática*, Barcelona: Tusquets, 2016.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula y DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (eds.): *Crítica (s) de arte. Discrepancias e hibridaciones de la Guerra Fría a la globalización*, Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados de arte contemporáneo, 2013.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula: *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.
- BAYÓN, Damián (ed.): *América Latina en sus artes*, México: Siglo XXI, 1994.
- BONET, Juan Manuel y DE LA TORRE, Alfonso: *Seis Escaparates*, Madrid: Ámbito Cultural-El Corte Inglés, 2005.
- BOZAL, Valeriano y LLORENS, Tomás (eds.): *España, Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- BRETON, André: *Nadja*, Madrid: Cátedra, 2004.
- BUENO, Manuel; HINOJOSA, José y GARCÍA, Carmen (eds.): *Historia del PCE. I Congreso 1920-1977*. Volumen II, Madrid: Fundación de Investigaciones Marxistas, 2007.
- CABALLERO BONALD, José Manuel: *La costumbre de vivir*, Madrid: Alfaguara, 2001.

- CABALLERO BONALD, José Manuel: *Tiempo de guerras perdidas*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel y RICÓN GARCÍA, Wilfredo: *Las redes hispanas del arte desde 1900*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel: *Política Artística del Franquismo. El hito de la I Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996.
- CABAÑAS, Miguel; CHAVES, Óscar; CLARK, T.J; DÍAZ SÁNCHEZ, Julián; (...): *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra 1939-1953*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- CABELLO NUÑEZ, José y PÁEZ GARCÍA, Manuel: *La Puebla de Cazalla. Siete décadas en imágenes (1927- 1977)*. Editado por la Hermandad de la Triunfal Entrada de Jesús en Jerusalén y Ma Stma. De La Paz de La Puebla de Cazalla. La Puebla de Cazalla: Rústica, 1997.
- CASTILLA DEL PINO, Carlos: *Casa del olivo*, Barcelona: Tusquets, 2004.
- CAUM (Club de amigos de la UNESCO de Madrid): *Tantas vidas, tantas luchas. Club de amigos de la Unesco de Madrid, 1961-2011*, Madrid: CAUM, 2011.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (ed.): *Antonio Machado y Baeza a través de la crítica*, Granada: Universidad de Granada, 1992.
- CROCE, Benedetto: *Aesthetica in nuce*, Cuenca: Alderaban, 2013.
- D'ORS, Eugenio: *Lo barroco*, Madrid: Aguilar, 1944.
- DANTO, Arthur: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de las historias*. Barcelona: Paidós, 2010.
- DE HARO GARCÍA, Noemí: *Grabadores contra el franquismo*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel: *La crítica de arte en España (1939-1978)*, Madrid: ISTMO, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: *La idea de arte abstracto en la España de Franco*. Madrid: Ensayos de arte Cátedra, 2013.
- Dionisio Ridruejo: materiales para una biografía*, Madrid: Fundación Santander Hispano (publicaciones), 2005.
- El arte abstracto y sus problemas*, Madrid: Cultura Hispánica, 1956.
- ELLWOOD, Sheelagh M.: *Prietas las filas: historia de Falange Española (1933-1983)*, Barcelona: Crítica, 1984.

- ESTRUCH TOBELLA, Joan: *El PCE en la clandestinidad. 1939-1956*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1982.
- FORMENT, Albert: *José Martínez: la epopeya de Ruedo ibérico*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- FUENTES, Juan Francisco y FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier: *Historia del periodismo en España*, Madrid: Síntesis, 1997.
- GARCÍA GÓMEZ, Génesis: *José Menese. La voz de la Cultura Jonda en la Transición Española*, España: Almuzara, 2017.
- GARCÍA RICO, Eduardo: *Vida, pasión y muerte de Triunfo*. Barcelona: Flor del Viento Ediciones, 2002.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: *Historia de la crítica de arte en España*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1975.
- GIVONE, Sergio: *Historia de la estética*, Madrid: Tecnos, 2009.
- GONZÁLEZ, Damián A. (ed.): *El Franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, Madrid: Catarata, 2015.
- GRACIA, Jordi: *La vida rescatada de Dionisio Ridruejo*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- GRIMALDOS FEITO, Antonio: *Historia social del flamenco*, Barcelona: Península, 2010.
- HENARES CUELLAR, Ignacio y CAPARROS MASEGOSA, Lola (eds.): *Las artes entre la dictadura de Primo de Rivera y el Franquismo. Modelos de fomento y apreciación (1923-1959)*, Granada: Comares, 2018.
- HENARES CUELLAR, Ignacio: *Historia del arte, pensamiento y sociedad*, Granada: Universidad de Granada, 2003.
- JÁUREGUI, Fernando y VEGA, Pedro: *Crónica del Antifranquismo (1939-1975): Todos los que lucharon por devolver la Democracia a España*, Barcelona: Planeta, 2007.
- José María Moreno Galván. Epístola Moral y otros artículos sobre arte*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 2011.
- LUKÁCS, George: *El asalto a la razón*, Barcelona: Grijalbo, 1976.
- LYOTARD, Jean- François: *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra, 1994.
- LYOTARD, Jean- François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, España: Gedisa, 2003.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena (sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*, España: Universidad Internacional de Andalucía. Sede Iberoamericana, 2015.

- MARTÍN CABEZA, Juan Diego: *Estética de lo jondo. Poesía y pintura de Francisco Moreno Galván*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- MESA, Roberto: *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*, Madrid: Editorial Complutense, 2006.
- MILLARES, Manolo: *Memorias de infancia y de juventud*, Valencia: IVAM, 1998.
- MOLINA, Álvaro (ed.): *La historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid: Polifemo, 2016.
- MORA, Jose Luís; LARA, María del Carmen; BARROSO, Oscar; TRAPANESE, Elena y AGENJO, Xavier (eds.): *Filosofías del Sur. Actas de las XI Jornadas Internacionales de Hispanismo Filosófico celebradas en abril de 2013 en la Universidad de Granada*. Madrid: Fundación Ignacio Larramendi, 2015.
- MORAIS, Federico: *Las artes plásticas en la América Latina: del trance a lo transitorio*, La Habana: Casa de las Américas, 1990.
- MORAN, Gregorio: *El Cura y los Mandarines. Historia no oficial del Bosque de los Letrados*, Madrid: Akal, 2014.
- MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, La Puebla de Cazalla (Sevilla): Barataria, 2010.
- MORENO GALVÁN, José María: *Autocrítica del arte*, Madrid: Península, 1965.
- MORENO GALVÁN, José María: *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960.
- MORENO GALVÁN, José María: *Manolo Millares*, Barcelona: Gustavo Gili, 1970.
- MORENO GALVÁN, José María: *Pintura Española. La última vanguardia*, Madrid: Magius, 1969.
- MORENTE, Francisco: *Dionisio Ridruejo. Del fascismo al antifranquismo*, Madrid: Síntesis, 2006.
- Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende. Cuatro años de actividades*. La Habana: Casa de las Américas, octubre 1979.
- Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Valencia: IVAM, 1996.
- NAVARRO, Mariano (ed.): *Homenaje y Memoria. Centenario Salvador Allende. Obras del Museo de la Solidaridad*, Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Español (SEACEX), 2008.
- NELKEN, Margarita: *Glosario. Obras y artistas*, Madrid: Fernando Fé, 1917.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2012.

- PINEDA, Mercedes y RODRÍGUEZ, Mafalda (eds.): *Mário Pedrosa. De la naturaleza efectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2017.
- PINTO VALLEJOS, Julio (ed.): *Cuando hicimos historia. La experiencia de la Unidad Popular*, Santiago: LOM Ediciones, 2005.
- Poesía del flamenco. Francisco Moreno Galván*, Barcelona: Barataria, 2015.
- RIDRUEJO, Dionisio: *Casi unas memorias*, Barcelona: Península, 2007.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel y PÉREZ CASTILLO, María Regina (eds.): *José María Moreno Galván y el arte español del siglo XX. Actas de las jornadas celebradas en la Puebla de Cazalla del 5 al 7 de noviembre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de la Puebla de Cazalla, 2017.
- ROJAS CLAROS, Francisco: *Dirigismo cultural y disidencia editorial en España (1962-1973)*, Alicante: Universidad de Alicante, 2013.
- SABIO, Alberto y FORCADELL, Carlos (eds.): *Las escalas del pasado: IV Congreso de Historia Local de Aragón*, Aragón: Instituto de Estudios Altoaragoneses y UNED, 2005.
- SAURA, Antonio: *Viola y Oniro*, Madrid: Cuadernos Guadalimar, 1987.
- STANGOS, Nikos (ed.): *Conceptos de arte contemporáneo*, Madrid: Alianza, 1986.
- TONO MARTÍNEZ, José (ed.): *La polémica de la posmodernidad*, Madrid: Libertarias, 1986.
- TORRENT, Rosalía: *España en la Bienal de Venecia*, Castellón: Collecció Universitaria, 1997.
- TRABA TAÍN, Marta: *Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas 1950-1970*, Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- TRABA TAÍN, Marta: *Arte de América Latina. 1900-1980*, Washington D.C.: Banco Internacional de Desarrollo, 1994.
- TUSELL, Genoveva: *El Guernica recobrado. Picasso, el franquismo y la llegada de la obra a España*, Madrid: Cátedra, 2017.
- UNAMUNO, Miguel de: *Obras Completas*, Vol. I (edición de Manuel García Blanco), Madrid: Escelicer, 1966-1971.
- UREÑA, Gabriel: *Las vanguardias artísticas en la posguerra española. 1940-1959*, Madrid: ISTMO, 1982.

- VATTIMO, Gianni (ed.): *En torno a la posmodernidad*, Barcelona: An-
thropos, 1994.
- VILAR, Sergio: *Historia del antifranquismo 1939-1975*, Barcelona:
Plaza y Janés, 1984.
- WALTER, Ingo F.: *Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973*, París:
Benedikt Taschen, 1990.
- WORRINGER, Wilhelm: *Abstracción y Naturaleza*, Madrid: Fondo
de Cultura Económica Española, 1953.
- ZALDÍVAR, Claudia (ed.): *Museo de la Solidaridad de Chile*, Chile:
Museo de la Solidaridad Salvador Allende, 2013.

Catálogos de exposiciones

- Catálogo de la exposición *Arte para después de una Guerra*, Sala de
Plaza de España, Madrid, diciembre 1993- enero 1994.
- Catálogo de la exposición *España. Vanguardia artística y realidad
social, 1936-1976*, Madrid, 1976.
- Catálogo de la exposición *Millares en Silos*, Abadía de Santo Do-
mingo de Silos, 14 septimembre-18 diciembre, 2005.
- Catálogo de la exposición *Picasso y la Modernidad española. 1910-
1963. Obras de la colección del Museo Nacional Centro de Arte Rei-
na Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid,
23 junio-7 septiembre, 2015.
- Catálogo de la primera inauguración del Museo de la Solidaridad,
Santiago: Quimantú, 1972.
- Catálogo del I Salón Nacional de Arte No Figurativo, Salón de ex-
posiciones del Ateneo Mercantil, Valencia, 16-30 mayo, 1956.

Artículos en revistas y periódicos

- «Arte y espíritu», Escorial, Suplemento de Arte, n° 1, 1942.
- «Arte y Letras Santo y Seña de la Cultura», n°3, publicado el 1 de
febrero de 1943.
- «El arte Americano Contemporáneo es más Naturaleza que For-
ma», El Nacional, Caracas, publicado el 20 de junio de 1978,
Año XXXV.

- «Entrevista a Juan Bosco Díaz-Urmeneta Muñoz», *Diario de Sevilla*, publicado el 10 de marzo de 2013.
- «Gaceta de Bellas Artes», n°459, 1944.
- «L'Exposition Picasso à Madrid», *Independant*, Perpiñán, publicado el 12 de abril de 1957.
- «La anulación de las sanciones contra los estudiantes de Barcelona», *Mundo Obrero*, n° 3, 1957 (Año XXVI).
- «Picasso expondrá en Madrid», *Informaciones*, Madrid, publicado el 10 de abril de 1957.
- «Picasso exposera "Guernica" a Madrid», *L'Ardennais*, Charleville, publicado el 9 de abril de 1957.
- «Picasso, protean genius of Modern Art», *Time*, publicado el 27 de mayo de 1957.
- «Piden la medalla de oro de las Bellas Artes para Moreno Galván», *El País*, publicado el 26 de marzo de 1981.
- «Revista de Ideas Estéticas», n°2, publicado el 4 de junio de 1943.
- «Santo y Señá», n°2, publicado el 20 de octubre de 1941.
- «Signo Chileno Triunfa en España», *Ercilla*, publicado el 18 de julio de 1962.
- ABRIL, Manuel: «Itinerario del nuevo arte plástico», *Revista de Occidente*, n° 14, 1926.
- AGUILERA CERNI, Vicente: «Arte normativo español. Primera pancarta para un movimiento», *Cuadernos de arte y pensamiento*, n° 4, noviembre de 1960.
- BOZAL, Valeriano: «José Camón Aznar y la crítica de arte de su tiempo», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, n° LXXII, 1998.
- BOZAL, Valeriano: «José María Moreno Galván: un ejemplo de solidaridad», *El País*, publicado el 3 de abril de 1981. [Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1981/04/03/cultura/355096802_850215.html].
- BRETON, André: «Manifiesto Dadá», *Littérature*, mayo de 1920, n° 13.
- CALVO SERRALLER, Francisco: «Falleció José María Moreno Galván, crítico de las últimas vanguardias españolas», *El País*, publicado el 24 de Marzo de 1981. [Disponible en línea: https://elpais.com/diario/1981/03/24/cultura/354236406_850215.html].

- CAMÓN AZNAR, José: «La abstracción contra el espíritu», *ABC*, 16 de septiembre de 1953.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luís: «Abstraccionismo», *Revista de la Universidad de México*, nº5, enero 1968.
- CARRERAS LARIO, Natividad Cristina: «Los primeros programas de variedades de TVE: de *La Hora Philips a Escala en Hi-Fi*», *Revista Comunicación*, nº 9, Vol. 1, 2011.
- CHILLA, Sebastián: «Las primeras huelgas en el Marco de Jerez durante la dictadura», *lavozdelsur.es*, publicado el 14 de febrero de 2016. [Disponible en línea: <https://www.lavozdelsur.es/las-primeras-huelgas-en-el-marco-de-jerez-durante-la-dictadura/>].
- DANTO, Arthur C.: «El final del arte», *El Paseante*, nº 22-23, 1995. [Disponible en línea: <https://www.ugr.es/~zink/pensa/Danto1984.pdf>].
- DEBRAY, Régis: «Salvador Allende: Diálogos sobre la Revolución», diciembre 1970 - enero 1971. Extraída de CEME (Centro de Estudios Miguel Enríquez- Archivo Chile). [Disponible en línea: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/debray/debray0001.pdf].
- DELGADO, Juan Manuel: «Comentario al arte constructivo», *Claustro*, nº 12, marzo del 1960.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián: «1960: Arte español en Nueva York. Un modelo de promoción institucional de la vanguardia», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M), Vol. XII, 2000.
- EZCURRA, José Ángel: «José María Moreno Galván», *Triunfo*, nº 6, 1981.
- FELTRA, A.: «Después del Encuentro... José María Moreno Galván: “No soy un fiscalizador del arte sino un intérprete”», *El Universal*, Caracas, publicado el 8 de julio de 1978, Año LXIX.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Fernando y GÓMEZ ALFEO, María Victoria: «Margarita Nelken y “El Figaro”», *Historia y comunicación social*, Universidad Complutense de Madrid, nº 5, 2000.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio: «La verdad y la máscara del arte nuevo: cuarto de espadas al arte abstracto», *La Estafeta Literaria*, nº 156, 1958.

- GENAUER, Emily: «Show proves Picasso his own best critic», *Herald Tribune Book Review*, publicado el 26 de mayo de 1957.
- GONZÁLEZ AZNAR, J.: «Entrevista realizada a José María Moreno Galván», *Hispania Press* (no publicada), 1966.
- GORIGOITIA HERREA, Francisco: «¿Qué es de Hugo Rivera Scott?», *Triunfo*, n° 657, 1975.
- LLORENS, Tomás: «Realismo y arte comprometido», *Suma y Sigue del Arte Contemporáneo*, julio/agosto/septiembre de 1963.
- LUCA DE TENA, Torcuato: «Atentado en Madrid contra la obra de Picasso», *Triunfo*, n° 476, 1971.
- LUQUE TERUEL, Andrés: «Picasso. Sistema creativo propio», *ESPACIO Y TIEMPO*, Revista de Ciencias Humanas, n° 21, 2007.
- MORENO GALVÁN, José María: «Tapices de Josep Royo», *Triunfo*, n° 533, 1972.
- MORENO GALVÁN, José María: «1881-1971, Picasso», *Triunfo*, n°476, 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un arte para el pueblo», *Acento Cultural*, marzo de 1959.
- MORENO GALVÁN, José María: «Arte de Occidente y arte exótico», *Papeles de Son Armadans*, n° I, 1956.
- MORENO GALVÁN, José María: «Arte normativo. El normativismo no es un clasicismo», *Acento Cultural*, n° 31-34 (Suplemento Quincenal), julio de 1961.
- MORENO GALVÁN, José María: «Arte: Cerámica popular de Fajalauza, en el carmen de la Fundación Rodríguez Acosta», *Triunfo*, n° 616, 1974.
- MORENO GALVÁN, José María: «Arte: seis pintores venezolanos», *Triunfo*, n° 818, 1978.
- MORENO GALVÁN, José María: «Artistas en la Cuba de hoy», *Triunfo*, n° 162, 1965.
- MORENO GALVÁN, José María: «Bacon contra Picasso», *Triunfo*, n° 741, 1977.
- MORENO GALVÁN, José María: «Carta abierta a Joan Miro, a propósito de la muerte de Picasso», *Triunfo*, n°553, 1973.
- MORENO GALVÁN, José María: «Chile: ¿qué fue de Hugo Rivera-Scott?», *Triunfo*, n° 653, 1975.

- MORENO GALVÁN, José María: «Chile: al tiro», *Triunfo*, n° 468, 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: «Con Rafael Alberti, entre Venecia y Roma», *Triunfo*, n° 685, 1976.
- MORENO GALVÁN, José María: «Cuatro artistas de la dimensión», *Triunfo*, n° 459, 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: «Desde América Latina», *Triunfo*, n° 759, 1977.
- MORENO GALVÁN, José María: «Discriminación apresurada de la abstracción en España», *Acento Cultural*, n°6, enero/febrero de 1960.
- MORENO GALVÁN, José María: «El arte argentino», *Mundo Hispánico*, n° 148, julio 1960.
- MORENO GALVÁN, José María: «El despertar del arte hispanoamericano», *Plástica*, n°2, 1956.
- MORENO GALVÁN, José María: «El Equipo 57», *Acento Cultural*, n° 8, 1960.
- MORENO GALVÁN, José María: «El grabador Picasso», *Triunfo*, n°455, 1971.
- MORENO GALVÁN, José María: «El Informalismo en la pintura I», *Acento Cultural*, n°2, diciembre de 1958.
- MORENO GALVÁN, José María: «El Informalismo en la pintura II», *Acento Cultural*, n° 3, 1959.
- MORENO GALVÁN, José María: «El mito. Clave del arte americano», *Goya*, n° 4, 1955.
- MORENO GALVÁN, José María: «El siglo de Picasso», *Triunfo*, n° 769, 1977.
- MORENO GALVÁN, José María: «EL SURREALISMO: 1924-1964 (I)», *Triunfo*, n° 121, 1964.
- MORENO GALVÁN, José María: «El urbanismo popular de Andalucía», *Triunfo*, n° 793, 1978.
- MORENO GALVÁN, José María: «En la muerte de Manolo Millares», *Triunfo*, n°517, 1972.
- MORENO GALVÁN, José María: «Encuentro de artistas y críticos en Caracas», *Triunfo*, n° 808, 1978.
- MORENO GALVÁN, José María: «Entre Orozco y Torres García», *Goya*, n° 8, 1955.
- MORENO GALVÁN, José María: «Epístola moral... el ámbito geográfico de las artes», *Artes*, n° 20, 1962.

- MORENO GALVÁN, José María: «Epístola moral... en donde prosigue la búsqueda de la realidad del arte», *Artes*, n° 10, 1961.
- MORENO GALVAN, José María: «José Abab y J.L Fajardo, en la galería Skira, en Madrid», *Triunfo*, n°394, 1969.
- MORENO GALVÁN, José María: «La alcaldada de la Bienal de Venecia», *El País*, 25 de Julio de 1976.
- MORENO GALVÁN, José María: «La experiencia de “El Corte Inglés”», *Artes*, n°35, 1963.
- MORENO GALVÁN, José María: «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, n°1, 1965.
- MORENO GALVÁN, José María: «La pintura de Rufino Tamayo», *Goya*, n° 33, 1959.
- MORENO GALVÁN, José María: «La pintura de Wilfredo Lam», *Goya*, n° 26, 1958.
- MORENO GALVÁN, José María: «La realidad de España y la realidad de un informalismo español», *Papeles de Son Armadans*, n° 37, 1959.
- MORENO GALVÁN, José María: «La realidad de España y la realidad de un informalismo español», *Papeles de Son Armadans*, n° XXXVII, 1959.
- MORENO GALVÁN, José María: «La verdad de Manolo Millares», *Artes*, n°19, 1962.
- MORENO GALVÁN, José María: «Luis Garrido», *Triunfo*, n° 788, 1978.
- MORENO GALVAN, José María: «Manolo Millares», *Triunfo*, n° 514, 1972.
- MORENO GALVÁN, José María: «Ni con lo bello ni con lo sublime. MILLARES», n° 205, *Triunfo*, 1966.
- MORENO GALVÁN, José María: «Osvaldo Guayasamín», *Goya*, n° 11, 1956.
- MORENO GALVÁN, José María: «Pasado y presente del arte ecuatoriano», *Mundo Hispánico*, n° 93, diciembre 1955.
- MORENO GALVÁN, José María: «Picasso en el Palacio de los Papas», *Triunfo*, n°415, 1970.
- MORENO GALVÁN, José María: «Picasso, un centenario celebrado con quince años de anticipación», *Triunfo*, n° 237, 1966.
- MORENO GALVÁN, José María: «PICASSO», *Triunfo*, n° 550, 1973.
- MORENO GALVÁN, José María: «Pintura fuera de la forma o el abstractismo expresionista», *La Gaceta Ilustrada*, n° 98, publicado el 23 de agosto de 1958.

- MORENO GALVÁN, José María: «Radiografía del Café Gijón», *Teresa*, n° 7, 1954.
- MORENO GALVÁN, José María: «Recuento sin crítica. Sobre la exposición de Pintores de Venezuela», *El Nacional*, Caracas, publicado el 16 de julio de 1978, Año XXXV.
- MORENO GALVÁN, José María: «Sobre la posible “caída” del arte abstracto», *Artes*, n° 30, 1963.
- MORENO GALVÁN, José María: «Tapices y “Collages” de Tàpies en la Sala Gaspar. Barcelona», *Triunfo*, n° 488, 1972.
- MORENO GALVÁN, José María: «Tres artistas de “gran premio” en la Bienal: Guayasamín, Ferrant, Tàpies», *El Alcázar*, publicado el 8 de noviembre, 1955.
- MORENO GALVÁN, José María: «Vicente Vela, Galería Rayuela 19», *Triunfo*, n° 663, 1975.
- MORENO GALVÁN, José María: «Visión esquemática de la III Bienal (I)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 75, marzo 1956.
- MORENO GALVÁN, José María: «Visitas al arte español. Pablo Serrano», *Triunfo*, n° 193, 1966.
- MORENO GALVÁN, José María: «Cante Jondo», *Triunfo*, n° 323, 1968.
- PALAZUELO, Pablo: «Entrevista», *El País*, publicado el 6 de marzo de 1982.
- PARÍS, Virginia: «Un acercamiento entre la cultura española y el auge del Arte Latinoamericano», *El Universal*, Caracas, publicado el 17 de junio de 1978.
- PÉREZ ESCOLANO, Víctor: «La arquitectura de la democracia en Andalucía», *e-ph cuadernos (Cien años de arquitectura en Andalucía. El Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, 1900-2000)*, n° 3, 2012.
- RAMOS ORTEGA, Manuel José: «El homenaje a Machado de 1966: la correspondencia a J.M. Caballero Bonald», *Cuadernos AISPI (Associazione Ispanisti Italiani)*, n°3, 2014.
- RIVERO SERRANO, José: «Polaridades: pensamiento y pintura», *Añil: Cuadernos de Castilla La Mancha*, n° 24, 2002.
- ROMERO PORTILLO, José: «Un museo “andaluz” en el corazón de Chile», *Andalucía en la Historia*, n° 42, octubre 2013.
- SASTRE, Alfonso: «Arte como construcción», *Acento Cultural*, diciembre de 1958.

- TAPIA LÓPEZ, Alicia: «Las primeras enseñanzas de documentación en periodismo», *Documentación de las Ciencias de la Información*, n° 24, 2001.
- TRABA TAÍN, Marta: «El problema de la “existencia” del artista latinoamericano», *Revista Plástica*, n°4, 1956/1957.
- ZERVOS, Christian: «Pensamientos de Picasso», *Cahiers d'Art*, n°7, diciembre 1935.

Ejemplares periódicos consultados

- ABC* (Madrid), día 9 de febrero de 1973.
- ABC* (Madrid), día 26 de noviembre de 1971.
- ABC* (Madrid), día 7 de noviembre de 1970.
- ABC* (Madrid), día 9 de marzo de 1974.
- ABC* (Sevilla), día 4 de noviembre de 1970.
- España Republicana*, n° 713, noviembre 1970 (Año XXXII).
- España Republicana*, n° 714, diciembre 1970 (Año XXXII).
- Información Española*, n° 49, 1970.
- Información Española*, n° 65, noviembre de 1971.
- Información Española*, n° 86, diciembre de 1972.
- Información Española*, n° 90, febrero de 1973.
- Información Española*, n° 95, abril de 1973.
- Le Fígaro*, 20 de febrero de 1909.
- Mundo Obrero*, n° 18, 1970 (Año XL).
- Mundo Obrero*, n° 21, noviembre de 1971 (Año XLI).
- Mundo Obrero*, n° 22, noviembre de 1971 (Año XLI).
- Mundo Obrero*, n° 23, diciembre de 1971 (Año XLI).
- Nuevo Diario*, 7 de noviembre de 1970.
- Triunfo*, n° 441, 1970.

Tesis doctorales

- DE HARO GARCÍA, Noemí: *Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta* (Tesis Doctoral), Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- PERAL PERAL, Aurelio: *La represión franquista durante la posguerra y la reconstrucción del movimiento obrero en Sevilla (1940-1976)* (Tesis doctoral), Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2011.
- RIVERO GÓMEZ, Miguel Ángel: *El joven Miguel de Unamuno. Vida, obra, pensamiento (1864- 1892)* (Tesis doctoral), Universidad de Salamanca, 2014.

Conferencias

- ARJONA, Marta: «Proposición de la mesa de trabajo N° 3, tema: “Contexto social del arte iberoamericano”». Conferencia para ser presentada en la sesión plenaria del Primer Encuentro Iberoamericano de críticos de arte y artistas plásticos», 1978.
- ESCUADERO, Isabel: «Grito y Razón: pueblo soy yo». Conferencia dentro del *Seminario Flamenco, un arte popular moderno* organizado por la Universidad Internacional de Andalucía (UNIA), Sevilla, 2004. [Disponible en línea: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=332].
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores: «Dentro y fuera. Picasso y el franquismo». *Picasso e Historia*. IV Congreso Internacional. Museo Picasso (Málaga), 9,10 y 11 de octubre de 2018. [Disponible en línea: <https://www.museopicassomalaga.org/iv-congreso-internacional-picasso-e-historia/ponentes/maria-dolores-jimenez-blanco.php>].
- MARAÑÓN, Gregorio: «El alma de España y del arte español». Manuscrito inédito de la conferencia dictada durante La Quinzaine de l'art espagnol, París, 1942.
- MORENO GALVÁN, José María: «Lo español en el arte contemporáneo», Ciclo de conferencias, 1958.

- MORENO GALVÁN, José María: «Para una originalidad del arte iberoamericano». Conferencia pronunciada durante el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos, celebrado entre el 18 y el 27 de junio de 1978 en Caracas.
- OLMEDO CARRASCO, Carolina: «José María Moreno Galván y América Latina: la institución del arte como arena político-revolucionaria». Conferencia pronunciada en el III Encuentro Ibérico de Estética *Estéticas políticas, políticas estéticas*. Universidad de Sevilla, 27, 28 y 29 de octubre de 2016.

Material audiovisual

- Entrevista a Francisco Moreno Galván en el capítulo «Evolución del Cante» del programa *Rito y geografía del cante*, emitido el 5 de junio de 1972 en TVE. [Programa en línea: <http://www.rtve.es/alicarta/videos/rito-y-geografia-del-cante/rito-geografia-del-cante-evolucion-del-cante/4867834/>].
- Entrevista a Juan Genovés titulada «1971 y 1976. Encierros contra el franquismo en el Museo del Prado: Juan Genovés» del programa *Ayer* de RTVE. Emitido el día 18 de mayo de 2014. [Disponible en línea: <http://www.rtve.es/alicarta/audios/ayer/ayer-encierros-contra-franquismo-museo-del-prado-juan-genoves-ii-25-05-14/2584138/>].
- HIDALGO, Patricio y MAILÁN, Xavier: *José María Moreno Galván. La autocrítica del arte*. Una producción de Mordisco y Buencubero Producciones. DVD. Sevilla, 2013.
- HIDALGO, Patricio y MENESE, Fidel: *Francisco Moreno Galván. La Fuente de lo Jondo*. Una producción de Buen Cubero, Fidel Menese y El Mordisco Producciones. DVD. Sevilla, 2011.
- MARTÍNEZ REVERTE, Jorge (direc.): *Dionisio Ridruejo. La Forja de un demócrata*. Una producción de Story Board para la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales y TVE. Emitido en otoño de 2005 por TV2. [Documental en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=eLMqFNJjk4Q>].

Archivos Consultados

Archivo Central Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
(ACMNCARS):

* Archivo Moreno Galván del Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía (AMG-MNCARS).

* Archivo José Luis Fernández del Amo Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía (AJLFA-MNCARS).

Archivo de la Biblioteca Nacional de Chile (ABNCH).

Archivo de la Fundación Camilo José Cela, Iria Flavia.

Archivo del Centro de Estudios Miguel Enríquez, Chile.

Archivo del Centro de Información y Documentación Nacional
de las Artes Plásticas de Venezuela.

Archivo del International Center for the Arts of the Americas at
the Museum of Fine Artes, Houston.

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

Archivo del Museo de Arte Contemporáneo de Chile (AMAC).

Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes de Chile (AMN-
BACH).

Archivo General de la Administración (AGA).

Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chi-
le (AHMRECH).

Archivo Municipal de La Puebla de Cazalla.

Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende (AMSSA):

* Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende - Sección
Solidaridad (AMSSA-SS)

* Archivo Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Sección Re-
sistencia (AMSSA-SR)

* Archivo fotográfico del Museo de la Solidaridad Salvador Allen-
de (AF-MSSA).

Archivo privado de la familia Millares.

Archivo privado de la familia Moreno Galván (APFMG).

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



ANEXO I

**CRONOLOGÍA BIOGRÁFICA DE
JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN.**

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL



1923

José María Moreno Galván nace en La Puebla de Cazalla (Sevilla) el 10 de noviembre.

1935

El 20 de agosto del citado año, José María ingresa en los Flechas, la cantera infantil de Falange Española.

1937

José María comienza a trabajar como meritorio en el Ayuntamiento de La Puebla de Cazalla.

1942

La familia Moreno Galván se traslada a Sevilla. Vivirán en un modesto piso de la calle Lope de Rueda.

1944

José María se marcha a Madrid para realizar el servicio militar en el Pardo, dentro del Regimiento de Transmisiones. Permanecerá en Madrid hasta 1946.

1946

José María regresa a Sevilla y consigue un trabajo en una sociedad agraria.

1951/1952

José María regresa a Madrid y trabaja en la I Bienal Hispanoamericana de Arte.

1952

En septiembre de este año José María ingresa en la Escuela Oficial de Periodismo (Madrid). Sus estudios se alargan hasta 1955.

Conoce a Carola Torres, quien se convertirá en su mujer.

1953

José María participa como conferenciante en el I Congreso de Arte Abstracto celebrado en Santander.

1954

José María consigue un puesto de funcionario en el Instituto de Cultura Hispánica (ICH), y comienza a escribir en la revista de dicho organismo, *Mundo Hispánico*.

José María comienza a escribir en otras revistas como *Correo Literario* y *Teresa*.

El 16 de diciembre de este año, José María contrae matrimonio con Carola Torres en la Iglesia de Santa Teresa y Santa Isabel de Madrid.

1955

José María comienza a escribir en la revista *Goya*.

1956

José María comienza a escribir en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Gaceta Ilustrada* y *Papeles de Son Armadans*.

En junio José María viaja a Cannes para reunirse y conocer a Pablo Picasso.

1957

José María deja de trabajar en el ICH. Según el propio José María, él había pedido una excedencia voluntaria; según otras fuentes fue expulsado por su director Blas Piñar debido a una conferencia que el crítico había preparado sobre el *Guernica* de Picasso.

1959

José María comienza a dirigir la programación de la Sala Darro (Madrid). Entre otras, comisaría la exposición «Negro y Blanco», en la cual se exhibe una nutrida muestra de arte abstracto español.

José María comienza a colaborar con el Equipo 57.

1960

José María publica su primer libro, *Introducción a la Pintura Española Actual* (Edit. Publicaciones Españolas).

1961

José María comienza a escribir en la revista *Artes*, aportando sus famosas «Epístolas morales».

1962

Según Gregorio Morán, José María se disfraza de cura para poder viajar a Asturias y redactar una lista con los nombres de las familias huelguistas mineras que habían sufrido episodios de violencia por parte de las fuerzas del orden.

José María comisaría la primera muestra del grupo chileno Signo en España. La exposición se celebra en la Sala Darro (Madrid).

Primer encarcelamiento de José María del que tenemos noticias: el motivo de su detención fue emitir opiniones sobre la libertad de expresión en un foro sobre novela. Fue detenido en mayo de este año al producirse dicho evento, y posteriormente el 10 de julio al negarse a pagar la fianza de 50 mil pesetas, siendo condenado a 30 días de cárcel en Carabanchel.

1964

José María comienza a escribir en la revista *Triunfo*.

1965

José María publica en junio de este año su célebre texto «La generación de Fraga y su destino» en el primer número de la revista *Cuadernos de Ruedo Ibérico* bajo el seudónimo de Juan Triguero.

José María publica su segundo libro, *Autocrítica del arte* (Edit. Península).

José María viaja a Cuba.

1966

En febrero, José María asiste, junto a otros amigos, al Homenaje a Machado en Baeza (Jaén). José María fue detenido tras dicho evento y sancionado a pagar 10 mil pesetas.

José María es invitado por la AICA, cuyo director era Giulio Carlo Argan, para participar en su decimoctavo congreso, titulado *The Essence and Function of Art Criticism*.

1967

Propuesta del profesor chileno Alberto Pérez para que José María comisaría una doble exposición: una muestra de pintura contemporánea chilena en España y otra de pintura contemporánea española en Chile. Finalmente el proyecto no saldrá adelante.

José María es invitado por la AICA, cuyo director era Jacques Lassaingne, para participar en la decimonovena asamblea general de la AICA celebrada en Rimini y Urbino.

1969

José María publica su último libro *Pintura española. La última vanguardia* (Edit. Magius).

1970

José María participa en la asamblea estudiantil pro-amnistía en la Facultad de Ciencias Políticas y Económicas de Somosaguas (Madrid) el 2 de noviembre de dicho año. Su discurso de José María versó sobre la represión cultural como forma de represión social, la situación de los presos políticos y Picasso. Fue detenido y encarcelado en Carabanchel bajo una fianza de 30 mil pesetas.

Encierro en el Museo del Prado. El 6 de noviembre la comunidad intelectual se encierra en la sala de Goya en protesta porque José María no podía recibir su medicación durante su encarcelamiento en Carabanchel. El encierro consigue su propósito y Carola puede entregar la medicación a su marido.

1971

El 14 de abril de este año José María vuelve a Chile para participar en la *Operación Verdad*. Durante su estancia tiene la idea de organizar una colección internacional de arte contemporáneo que sería donada al pueblo chileno.

Este es el germen del futuro Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

El 25 de octubre de dicho año José María participa en el frustrado Homenaje al 90 aniversario de Pablo Picasso en la Facultad de Ciencias de la Universidad Complutense (Madrid). Su intervención improvisada en el bar de la facultad en la que el crítico exaltó la figura política de Picasso le valió otra detención. Le fue aplicada una multa de 250.000 pesetas y una pena de 2 años de prisión.

Artistas y demás intelectuales participan en un Homenaje a José María Moreno Galván.

1976

Aprovechando el indulto que el rey don Juan Carlos I otorga a numerosos acusados de delitos y faltas de intencionalidad política y de opinión, en enero de este año José María viaja junto a su mujer Carola y su amigo Vicente Aguilera Cerni a Venecia para reunirse con su amigo Rafael Alberti. En dicho viaje, Alberti, Cerni y Moreno Galván se reúnen también con el director de la Bienal de Venecia, Carlo Ripa di Meana, para explicarle su proyecto de pabellón español. Finalmente esta propuesta será desestimada por la dirección de la Bienal.

1978

En junio de este año, José María viaja junto a su esposa Carola a Caracas y Lima, invitado como conferenciante en el Primer Encuentro Iberoamericano de Críticos de Arte y Artistas Plásticos. En este evento, José María pronunciaría su conferencia —Para una originalidad del arte iberoamericano—.

José María intercambia correspondencia con el equipo de dirección del Centro Iberoamericano de Cooperación con el objeto de solicitar un puesto de trabajo acorde a sus estudios y experiencia laboral, así como lanzar, paralelamente, la propuesta de creación de una oficina, archivo y biblioteca de arte hispanoamericano. Aunque Moreno Galván consigue un puesto de trabajo, el proyecto de oficina, archivo y biblioteca no sale adelante.

En este año José María se encuentra ya muy enfermo.

1981

José María fallece el día 23 de marzo de este año en la antigua Clínica de la Concepción de Madrid. Será enterrado en el Cementerio Civil de la Almudena en el mismo sepulcro que su querido amigo Manolo Millares.

JOSÉ MARÍA MORENO GALVÁN: APORTACIONES A
LA ESTÉTICA Y LA TEORÍA DEL ARTE EN EL MARCO
CONTEMPORÁNEO ESPAÑOL





«José María Moreno Galván. Aportaciones a la estética y la teoría del arte en el marco contemporáneo español» es un estudio sobre la vida y las aportaciones teórico-estéticas del crítico de arte sevillano José María Moreno Galván en el marco de construcción de la contemporaneidad española. A través de distintos documentos biográficos, sus principales publicaciones periodísticas y su obra escrita, así como las referencias de otros expertos, este estudio persigue poner en valor la figura ética e intelectual de Moreno Galván. El presente trabajo está estructurado en tres bloques temáticos: el primero, dedicado íntegramente a su biografía; el segundo, a las ideas estéticas que articularon su corpus teórico, y por último, un tercer bloque que profundiza en la figura de dos artistas especialmente influyentes en la vida y la carrera del crítico: Manolo Millares y Pablo Picasso. Cada bloque temático se articula en capítulos que tratan de organizar la biografía de Moreno Galván y de respetar el sentido lógico que el crítico otorgó a sus ideas estéticas. En el apartado de anexos podemos encontrar un eje cronológico en el que se resumen los principales hitos en la vida de José María.