

Las pinturas murales de Manolo Gil en el Ateneo Mercantil de Valencia

Manuel Muñoz Ibáñez

Presidente de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos

RESUMEN

Se presenta un análisis de los dos murales de grandes dimensiones (4,30/7m), que Manolo Gil Pérez (1925-1957), pintó en el salón columnario del Ateneo Mercantil de Valencia, realizados al fresco, y terminados entre Enero (el dedicado a la Agricultura) y Abril (el que se ocupa de las labores del Mar), de 1953. En ellos introdujo conceptos muy novedosos para la pintura del periodo: desaparición de los valores atmosféricos, abolición de la perspectiva, encuentros de planos, y composición de las figuras tras partir de formas geométricas precedentes, permitiendo un equilibrado grado de saturación intermedio. La modernidad del trabajo supuso su cuestionamiento por algunos sectores reaccionarios, que incluso plantearon la posibilidad de su demolición, lo que afortunadamente, fue descartado.

Palabras clave: pintura mural / Ateneo Mercantil de Valencia / Manolo Gil / siglo XX

ABSTRACT

An analysis of the two large mural paintings (4,30 x 7 m.) that Manolo Gil Pérez (1925-1957) performed at the columns hall of the Athenaeum of Valencia is performed. The murals were painted using the fresco technique and they were finished between January (the one devoted to agriculture) and April (the one dealing with sea tasks) of 1953. He introduced new concepts that were very innovative for the period: vanishing of weather values, elimination of perspective, meeting of planes and composition of the figures starting from precedent geometric shapes allowing for a balanced intermediate degree of saturation. The modernity of the works was eventually challenged by some reactionary sectors, that even raised the possibility of them being demolished, an idea that fortunately was disregarded.

Keywords: painting wall / Ateneo Mercantil de Valencia / Manolo Gil / XX century

La investigación sobre el trabajo de Manolo Gil supone la aproximación a uno de los periodos más interesantes de la historia del arte valenciano durante el siglo XX; años de enorme dificultad para las generaciones jóvenes, que se desarrollaron sin contacto con la historia reciente de la modernidad, en una Escuela de Bellas Artes, que apostaba por una visión retrospectiva anclada en la tradición y en los referentes del realismo. Así pues, para poder comprender el significado de estas obras, es muy importante que las situemos en su contexto histórico, porque fueron realizadas nada más la sociedad española pudo salir del periodo autárquico, tras el aislamiento de la dictadura, que comenzó a levantarse en 1951.

El precario panorama de los años posteriores a la guerra civil (1936-39) se encontró agravado por la situación del cuerpo social económicamente debilitado, preocupado fundamentalmente por los elementos necesarios para su supervivencia, entretanto en el ámbito de las artes plásticas existió un apoyo explícito hacia lo religioso, costumbrista, anecdótico y antiguo, generalizándose una adaptación a los valores estéticos del XIX y una consideración positiva del luminismo local postsorollista (1). Esta actitud oficialista condicionó la presencia de exposiciones de obras ya conocidas, con la perpetuación de unos estilos autorreferentes. Durante los años cuarenta se promovieron muestras de pinturas de Francisco Pons Arnau, Genaro Lahuer-

ta (que durante aquellos años había abandonado su modernidad de los años 30 para retornar al retrato y a la figura humana: “Idilio”, 1941; “La siesta”, 1942; o el “Retrato de Azorín”, de 1948; con el que obtuvo la 1ª Medalla en la Exposición Nacional de BB.AA. de ese año). También se ocuparon de esa figuración tradicional otros pintores destacados: Manuel Benedito Vives, discípulo de Sorolla, que durante aquel tiempo gozó de un gran éxito con retratos de tono aristocrático, carteles de la Unión Española de Explosivos, y escenas de caza. Así, en noviembre-diciembre de 1949 se celebró en los salones del Ayuntamiento de Valencia un gran exposición con 84 obras suyas, y la presencia de público fue tan numerosa que se hicieron colas para poderla ver. Otro autor que destacaba fue Salvador Tuset, que en 1943 obtuvo la Cátedra de Colorido y Composición de la Escuela de BB.AA de San Carlos de Valencia y con el que durante sus estudios, Manolo Gil tuvo fuertes discusiones. José Segrelles se ocupó de la ilustración, pero asimismo de la iconografía religiosa con pinturas para Alcoi, Carcaixent, Gandía, Adzaneta, y Agullent. Además de los citados, Ramón Stolz Viciano realizó pinturas murales de corte tradicional: en 1946 acometió la decoración del vestíbulo del Teatro Principal de Valencia; y en 1950 el “Monumento a los Mártires” con 91 figuras en Pamplona. Otros autores reconocidos en la continuidad figurativa y tradicional fueron Ricardo Verde, Pedro de Valencia, Federico Bardenes, y Leopoldo García Ramón.

Esta línea peculiar se correspondía con la pintura reconocida en el resto de España (Carlos Saenz de Tejada, Benjamín Palencia, José Gutiérrez Solana, José Mª Sert, Ignacio Zuloaga y otros) (2) y con los premios de la Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (en la de 1945 se le concedió la Medalla de Honor a Solana que acababa de fallecer, y en la del 48 se la otorgaron a Daniel Vázquez Díaz, que expuso algunos cuadros de gran tamaño de temas convencionales: “La siembra”, y “El altar”) (3).

En medio de este panorama, se comienza a detectar en el ámbito del arte español un cierto interés por recuperar la evolución de la estética



Fig. 1.- Manolo Gil. *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

contemporánea perdida tras la guerra civil. Así, en 1941 Eugenio d'Ors crea la Academia Breve de Crítica de Arte, que a partir de 1943 constituyó los “Salones de los Once”, lugar donde cada uno de sus miembros designaba a un pintor para realizar una muestra colectiva. En dichos salones quedaba reflejado, en cierto modo, el espíritu general de la Academia, apostando por un espacio artístico más abierto que el propio de las exposiciones nacionales. A ellos se incorporaron pintores significados dentro de la Vanguardia de la preguerra, como María Blanchard, Joan Miró, Salvador Dalí, Eduardo Vicente, Manolo Hugué; y otros más, que apostaban directamente por la modernidad: Cuixart, Tàpies, Joan Ponç, Antonio Saura y José Caballero (4).

Durante los años cuarenta se fueron creando en distintos puntos colectivos vinculados a una cierta reivindicación estética: en 1946 se configuró en Almería el grupo “Los Indalianos” bajo la convocatoria de Jesús de Perceval; en 1947 se fundó en Zaragoza el Grupo Pórtico, cuyo más significado representante fue Santiago Lagunas; en 1948 apareció el primer número de la revista “*Dau al Set*” que concitó un cierto colectivo, en el que formaron parte Tharrats, Tàpies y Cuixart, asociándose a ellos escritores y galeristas (5). Ligeramente posterior surgió la denominada “Escuela de Altamira”, aparecida en 1948 en Santillana del Mar, constituida por un conjunto de artistas e intelectuales, entre los que se hallaban personalidades muy importantes como Ricardo Gullón, Sebastián Gasch, Lafuente Ferrari (6).

Para tener una idea aproximada del ambiente en el que se desarrolló el arte en España, hemos de tener presente, al menos, un sucinto esquema de algunos importantes acontecimientos políticos que sin duda alguna lo condicionaron: tras la terminación de la Guerra Civil (1936-39) se inicia una dictadura que coincide en su primera etapa con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). En 1946 se produce la condena del régimen español en la Asamblea de la ONU, lo que acentúa la incomunicación, que sólo comenzó a atenuarse con el levantamiento de esa sanción de las Naciones Unidas en noviembre

de 1950. La situación comienza a experimentar una ligera mejoría en un período posterior, cuando en 1951 se produce el nombramiento de Joaquín Ruiz Giménez al frente del Ministerio de Educación, lo que propicia un cierto clima de tolerancia que permite en el ámbito del arte una cierta normalización estética, coincidente con la terminación del período autárquico.

En ese ámbito de enormes dificultades, en 1947, Manolo Gil y José Vento, aún estudiantes de Bellas Artes, constituyen el primer colectivo valenciano con espíritu modernizador, al que denominaron “Grupo Z”, que mostraba sus trabajos en la librería de lance de Salvador Faus. Con el tiempo, a sus exposiciones se añadieron otros compañeros de estudios: Eusebio Sempere, Carmelo Castellano, Jacinta Gil, Federico Montañana, y en alguna circunstancia autores más significados como Vicente Beltrán Grimal o Ernesto Furió. En aquellos años, estas muestras fueron apoyadas por los críticos de arte de la época: Adolfo Azcárraga (Radio Nacional); Felipe Garín Ortiz de Taranco (Levante) y José Ombuena (Jornada) (7).

Sin duda, la figura más importante del colectivo fue Manolo Gil (1925-1957) que durante su época de estudiante se convirtió en alumno aventajado de Ernesto Furió, porque el grabado le resultaba útil para reflejar el claroscuro que adoptó como posición y salida antisorollista. Llegando hasta tal punto en el dominio de las técnicas calcográficas, que siendo estudiante, logró la 3ª Medalla Nacional en la convocatoria de 1948. Dos años más tarde, con un óleo: “Interior del taller” consiguió la I Medalla en la I Bienal del Reino de Valencia, consagrándose como el autor más reconocido de su joven generación.

Después de trabajar como ilustrador para “El Correo Literario” (1950-51), durante ese último año se traslada a Roma con una beca del Ministerio de Asuntos Exteriores, y posteriormente a París y a Londres, para cumplir como becario de otra institución: la Real Academia de BB AA de San Fernando. En la capital del Reino Unido escribe reflexiones profundas acerca de algunas obras descubiertas en la National



Fig. 2.- Fragmento de *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

Gallery; especialmente de la “Natividad” de Piero Della Francesca (1410-1490) y asimismo de “La batalla de San Romano” de Paolo Ucello (1396-1475).

A pesar de las evoluciones estéticas que en su obra se van sucediendo (ha abandonado definitivamente el claroscuro, y la forma va quedando reconducida por una simplificación bidimensional, modelando las figuras), siente en el arte un sentido trascendente, haciéndolo partícipe de aspectos morales, atribuyéndole valor significativo para el encuentro del hombre con su propia justificación.

Unos meses antes de regresar a Valencia, Manolo Gil culminaba su estancia en Londres con una exposición inaugurada el 1 de Febrero de 1952 en la Twenty Brook Street Gallery. En el catálogo escribió: “Hace ya tiempo que mi pintura no se plantea los clásicos problemas españoles del claroscuro y la entonación... dar la forma pura con el color puro es ahora mi problema. Mi concepto del color es cada día más preciso y se aparta cada vez más del Impresionismo: No quiero la división de colores en mil matices, sino colores enteros y verdaderos que modelen las figuras de claro a oscuro sin romperse y conservándose íntegros y armónicos”. Este concepto, que se desarrollará con claridad en los frescos que ahora estudiamos, posee una gran importancia para su comprensión estética.

Una vez clausurada la muestra, regresa a la ciudad, y el 24 de Abril inaugura una exposición en la Galería Mateu, refiriendo en el texto introductorio, en alusión al arte del primer Renacimiento: “El estudio de las técnicas de los antiguos ha sido, en los últimos años, mi preocupación más honda” La colección recibe una fría respuesta crítica, a pesar de lo cuál la Junta Directiva del Ateneo Mercantil decide encargarle la realización de dos grandes pinturas a realizar al fresco para embellecer su salón columnario. El contrato es firmado el 7 de Junio y el pintor inicia los trabajos previos preparando estudios parciales de figuras aisladas, de agrupaciones, composiciones completas, e incluso con muestras realizadas sobre un muro semejante,

elaborado ex profeso en una nave facilitada por la propia entidad. Se trata de un periodo en el que Manolo Gil compone partiendo de la geometría básica, hasta llegar a la idea-forma definitiva. Tal proceder se percibe con claridad en las figuras de los dibujos preparatorios, elaborando cilindros o esferas, a través de cuya definición elabora los rostros y los cuerpos, atenuando de este modo el aspecto narrativo de la representación, pero no su concepto. Este segundo aspecto también es muy revelador para acercarnos a la estructura formal de los frescos que estudiamos, ya que el óvalo de una cabeza, o el cilindro de un cuello “preceden” a la conclusión de una fisonomía, cuyos elementos son asimismo triangulaciones, encuentro de planos, o trazos curvados; de tal suerte, que la línea adquiere una gran importancia como intersección entre superficies.

Los dos murales definitivos fueron realizados al fresco (el primero terminado en enero de 1953, y el segundo, en abril de aquel mismo año), aplicando el pigmento mineral en medio acuoso sobre el enlucido de mortero de cal y arena, superpuesto con llana de madera en sucesivas capas húmedas. Así, al secarse, una vez pintado, se integra en el muro, proporcionando un resultado de gran consistencia.

El tamaño de los murales es idéntico, de 4,30/7 m., y en el referente a la agricultura –que fue realizado en primer lugar– observamos una organización subdividida en cuatro áreas; las dos izquierdas se hallan integradas y las derechas diferenciadas en paneles superpuestos (8).

Siguiendo sus conceptos mostrados en el catálogo londinense, el color es aplicado en forma de tono; de tal modo, que cuando son aconsejables matizaciones del mismo –para configurar cierta modulación volumétrica– se perciben realizadas a través de su cambio de valor, es decir, aclarando u oscureciendo, permitiendo así un equilibrado grado de saturación intermedio, que se mantiene a través de toda la pintura, en la que predomina la gama de ocre, intercalándose áreas azules y carmines cuya saturación permite la integración, sin que lleguen a destacar por



Fig. 3.- Manolo Gil. Fragmento de *Mural de la Agricultura*. (Fotografía del autor).

su grado de frialdad o calidez. La desaparición del significado atmosférico de la luz –en escenas presuntamente ubicadas al aire libre– incluye este tratamiento modular del pigmento acuoso.

Tal y como hemos apuntado, en este periodo, Manolo Gil concede a la forma una gran importancia, proporcionándole un especial significado a través de la metodología que la determina: así, la “forma” interpreta la Naturaleza, recrea la Naturaleza; de tal suerte, que el resultado es una metafísica de las cosas con un sentido personal que las hace posibles. El espacio en su sentido representativo, alcanza en esta obra una evidente minimización, ya que la abolición de la perspectiva y la composición plana son conceptos compositivos que prevalecen sobre cualquier otra condición; lo que también está subordinado a su funcionalidad mural, por cuanto que esta transformación posibilita que todas las formas se instalen en el propio muro sin alcanzar el efecto “ventana”, que alteraría la percepción arquitectónica del lugar donde se ubica; porque a diferencia de lo que ocurre en la concepción espacial de numerosos frescos clásicos (recorremos “La Última Cena” de Leonardo da Vinci en Santa María della Grazie de Milán, o el de “La Escuela de Atenas” de Rafael en El Vaticano), lo que el autor pretende, en este caso, es que la obra “se aprecie en el mismo muro” y que no se advierta una voluntad de alterar visualmente sus concretas dimensiones.

Como podemos observar, el espacio pictórico es fruto de una especial atención, puesto que está determinado por las figuras convertidas en auténticos elementos significantes. Las cuatro partes en las que se subdivide se articulan con una confluencia central; de tal modo, que surgen en tres paneles. En el superior derecho unas barcas varadas se encuentran junto a la orilla, donde dos campesinos descansan. El espacio está cerrado –característica frecuente en las composiciones de Gil– y las figuras lo ocupan en su casi totalidad, mientras las barcas del marjal quedan a modo de friso. En este caso, aunque parezcan a simple vista elementos secundarios, contribuyen a la armonización (desde una percepción conceptual) con el segundo mural dedicado a la pesca.

Es muy significativo el ámbito izquierdo que aloja una doble escena relacionada entre sí, tanto por la estructura del suelo, como por la posición de la mano izquierda de uno de los labriegos, que se apoya sobre los cuartos traseros del animal, cuya espina dorsal curvada determina (con su reducción voluntaria) la profundidad posible de las figuras situadas en los dos planos inferiores. La línea (como concepto, más que como representación) se constituye por la intersección de los planos como consecuencia de la nitidez establecida de los contornos. Este proceder contribuye a una definitiva armonización de toda la estructura compositiva.

El conjunto de sus características técnicas determinan que la textura del fresco se halle mediada por la del mortero en el que se asienta.

Independientemente del carácter alegórico de la obra, la construcción de las formas proporciona una armonía que trasciende su valor representacional, conduciendo a una determinada estilización y que, si bien participa de aspectos comunes del muralismo del periodo, no es menos cierto, que posee una individualidad específica. Es por ello por lo que su carácter es básicamente estético, alternando significados expresivos de naturaleza poética.

El segundo de los murales posee las mismas dimensiones que el anterior: 4,30/ 7 m., y se encuentra alojado frente a él, en el mismo salón del Ateneo Mercantil, con una orientación norte. Su tema hace referencia a los trabajos del mar. El procedimiento es semejante: la pintura al fresco, y su composición permite la presencia de cierta afinidades y de otras tantas singularidades: como el precedente, el color se aplica como tono y en esta circunstancia dentro de dos gamas predominantes, de los ocre, constituida por los elementos sobre la tierra; y la de los verdes y grises, dedicada al tema del mar. Sin embargo la presencia de alternancias en ambos espacios determina su integración en la totalidad de la superficie. Como en el anterior, la presencia de la luz carece de interés y este hecho en la pintura valenciana de 1953 aún tiene su importancia, mientras en la obra realizada hasta aquel momento por Manolo Gil se constituyó

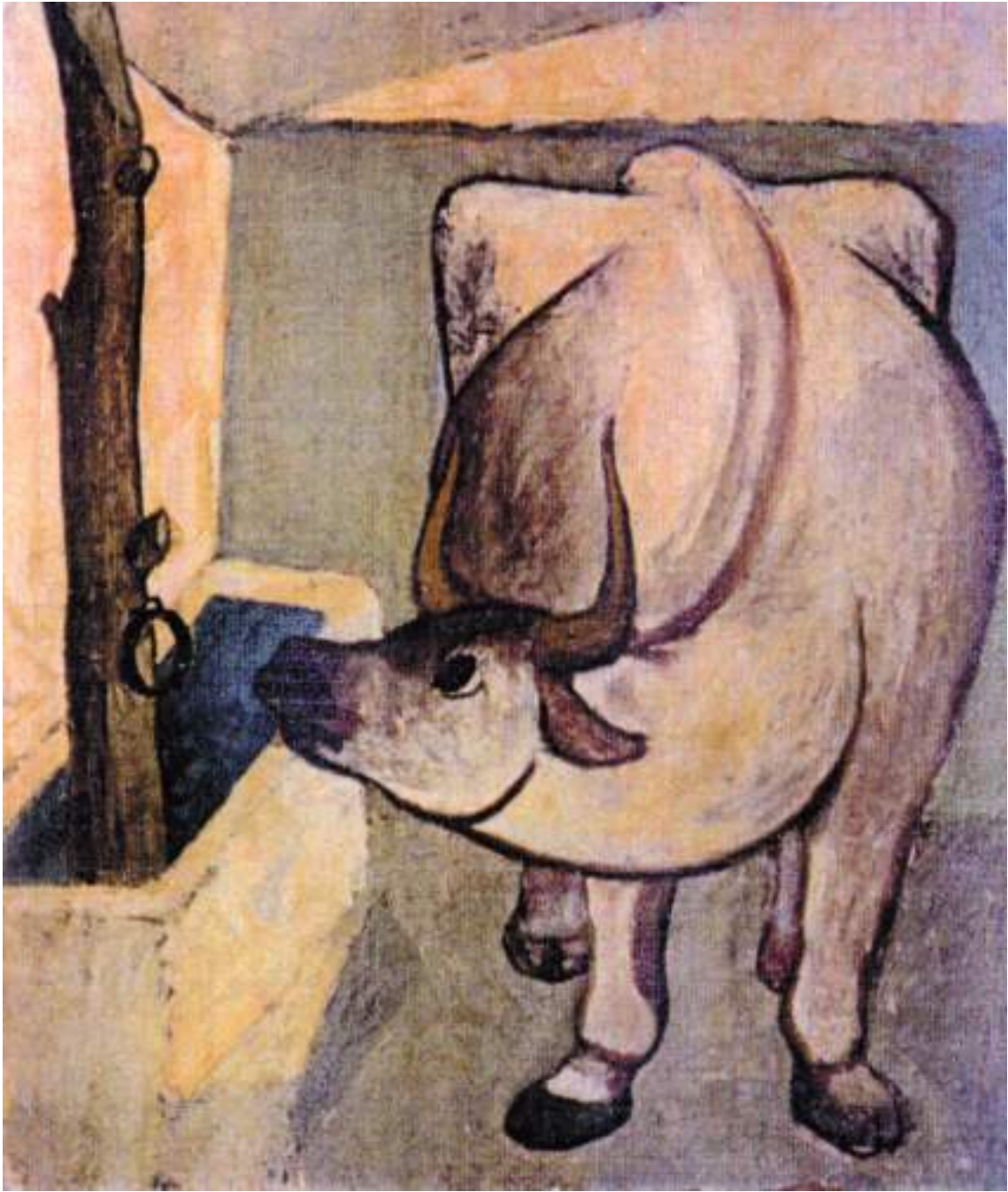


Fig. 4.- Manolo Gil. *Vaca en el establo*. Óleo sobre tabla, 1952. (Estudio previo para el *Mural de la Agricultura*).
(Fotografía del autor).



Fig. 5.- Manolo Gil. *Mural sobre los trabajos del mar*.
(Fotografía del autor).



Fig. 6.- Manolo Gil. Fragmento del *Mural sobre los trabajos del mar*. (Fotografía del autor).

en una constante, actitud que le es válida como afirmación de una posición antiacadémica, y a partir de 1951 se mantiene, porque su interés se centra en la idea-forma.

El espacio visual se encuentra, también en esta obra, cubierto por figuras, puesto que incluso el mar está constituido por pequeñas pirámides. Sin embargo la totalidad de la superficie pictórica se distribuye de un modo distinto, al ser cuatro los paneles en el lado derecho, mientras quedan unidos los izquierdos a través del área marina, que sin embargo, se extiende sobre el contorno, de tal modo, que determina la totalidad del límite superior, transformándose en un elemento integrador más. Entretanto, la línea, como ocurría precedentemente, se determina por la intersección de planos. La conjunción armónica de estos elementos constituye el equilibrio, como lo hacen otros aspectos: la distribución de las superficies segmentadas en paneles, la estilización presente en la totalidad del mural, la integración de masas de color procedentes de cada uno de los espacios en el contiguo, la unicidad conceptual de las formas, y su significado; de tal modo, que esta conjunción multifactorial, mientras se convierte en el complejo proceso de organización de la superficie pictórica, se transforma en claridad expositiva y en respeto a la superficie integrada en un espacio arquitectónico, lo que se traduce en claridad y belleza perceptiva.

En el contexto valenciano del inicio de los años cincuenta, cuando, tal y como hemos comentado, el aislamiento cultural era inimaginable ahora, estas obras, por su distanciamiento con las pinturas tradicionales al uso, fueron motivo de importantes polémicas recogidas en la prensa de la época (*Levante* 18-I-53, *Jornada* 9-IV-53), llegando a plantearse la posibilidad de su destrucción en los comentarios de algunos segmentos reaccionarios de la sociedad. Por fortuna, esta cuestión fue zanjada en un amplio

reportaje aparecido en *Jornada* (28-IV-53) en el que determinadas personalidades del ámbito cultural: Javier Goerlich, José Américo Salazar, Vicente Figuerola, Bernardo Lassala y Arturo Boix, se pronunciaron favorables a su mantenimiento. El que se planteara esta cuestión, da cuenta de la audacia y preparación del autor, y del atraso de aquellos años de la dictadura.

Manolo Gil fallecería en Valencia, años después, el 31 de agosto de 1957, tras constituirse en pieza fundamental del Grupo Parpalló (1956) y de haber sido impulsor de su órgano teórico, la revista “Arte Vivo” (1957-58).

Sin duda alguna, por su belleza y la importancia renovadora y estética que tuvo en su momento, nos hallamos ante uno de los murales valencianos más importantes entre todos los realizados en el Siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

- 1.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1994): *La pintura valenciana de la posguerra*, Valencia. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- 2.-BONET CORREA, A. (1981): *Arte del franquismo*. Madrid, Cátedra.
- 3.-PANTORBA, B de. (1970): *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid, Ed. Ramón García Casas.
- 4.-BOZAL, V. (1976): *España vanguardia artística y realidad social (1936-1976)*. Barcelona, Gustavo Gili.
- 5.-CIRLOT, L. (1986): *El grupo Dau al Set*. Barcelona, Cátedra.
- 6.-UREÑA, G. (1982): *Las vanguardias artísticas en la posguerra española, 1940-1959*. Madrid, Istmo.
- 7.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1977): *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1977)* Valencia, Prometeo.
- 8.-MUÑOZ IBÁÑEZ, M. (1993): *Manolo Gil y su época*. Tesis doctoral. Microficha. Servei de Publicacions de la Universitat de València.



Fig. 3.- Manolo Gil. Fragmento de *Mural de la Agricultura*.
(Fotografía del autor).