

Entre los hilos y el ovillo. Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus “poéticas” pictóricas

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Estudio biográfico y artístico de la trayectoria pictórica del artista valenciano Juan Navarro Ramón (Altea, 1903—Sitges, 1989). Se contextualizan sus diferentes “poéticas”, en el marco de sus viajes y estancias en Madrid, Barcelona y París. Se diferencian sus lenguajes artísticos, en el proceso evolutivo que va desde la figuración surreal, de sus inicios, al surrealismo abstracto, propio de su madurez, subrayando sus influencias (Noucentisme, Novecento, realismo mágico). Se aborda asimismo su etapa realista, vinculada directamente al periodo de la guerra española (1936-39). De hecho, se trata de un estudio analítico, que recorre todo su itinerario pictórico.

Palabras clave: Surrealismo / abstracción / realismo mágico / Novecento / Noucentisme / École de Paris / paisaje / desnudo / retrato / bodegones y naturalezas muertas.

ABSTRACT

Biographical and artistic study of the pictorial trajectory of the Valencian artist Juan Navarro Ramón (Altea, 1903-Sitges, 1989). His different «poetics» are contextualized in his travels and stays in Madrid, Barcelona and Paris and his artistic languages are differentiated in the evolutionary process that goes from the surreal figuration, from his beginnings to the abstract surrealism of his maturity, underlining their influences (Noucentisme, Novecento, magical realism). It also addresses its realistic stage, linked directly to the period of the Spanish War (1936-39). In fact, it is a comprehensive analytical study, which covers all of its pictorial itinerary.

Keywords: Surrealism / abstraction / magical realism / Novecento / Noucentisme / École de Paris / landscape / nude / portrait and still lifes.

“En arte, tanto la renovación como las aportaciones propias deben considerarse por encima de todas las normas establecidas”.

J. Navarro Ramón. 1956.

Hace años que vengo prestando atención, por diversos motivos profesionales, a la obra artística y la figura histórica de Juan Navarro Ramón. Como estudioso del arte contemporáneo —desde el particular cruce gestado entre la filosofía y la crítica de arte—, cuando me he preguntado, reflexivamente, frente a las obras de un artista, por la clave más adecuada para abordar tanto el análisis como la explicación razonada del conjunto de su producción, siempre he acabado indagando en torno a los requisitos y elementos que, fundadamente, han conformado su “poética”, entendida esta como *justificación determinante de su lenguaje artístico*, en el marco de un *paradigma*, en torno al cual se articula el discurso y la concepción del mundo de cada época histórica.

De hecho, la noción de “poética”, con su versátil funcionamiento conceptual, puede aplicarse tanto —en su vertiente más amplia— a los registros básicos de un “ismo” o de una tendencia, como también —en su acepción individualizada— puede referirse, por igual, a la elucidación de las claves funcionalmente explicativas de una determinada práctica artística, centrada, de forma estricta, en los planteamientos opera-

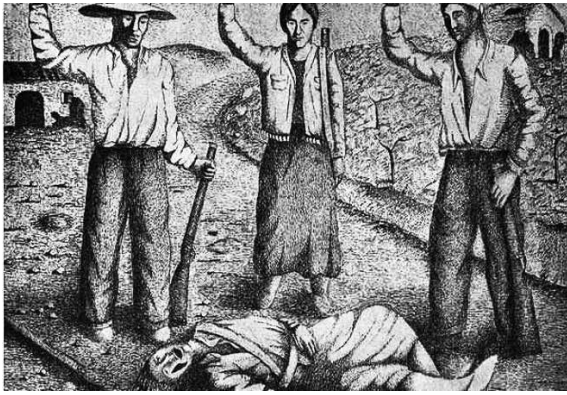
tivos propios de su autor. En tal sentido, nos referiremos a esta segunda modalidad conceptual, respecto al quehacer artístico de Juan Navarro Ramón (Altea, 1903–Sitges, 1989).

Sin embargo, habrá que comenzar puntualizando que su dilatado itinerario artístico (1929-1989) se halla cronológicamente estructurado en torno a los diversos *relevos y mutaciones* existentes en sus “poéticas” efectivas, es decir en relación a las estrategias lingüísticas, ejercitadas por él en cada coyuntura histórica.

En realidad, hay que decir que no fue Navarro Ramón “pintor de cuadro único”, en el sentido de haber mantenido, sistemáticamente, la misma dicción plástica a lo largo del desarrollo de toda su producción, ni mucho menos. Más bien habría que afirmar que sus búsquedas e inquietudes, sus rastreos y afanes de información y conocimiento, en los diferentes contextos artísticos, por los que biográficamente fue transitando, le llevaron precisamente a esa *necesidad de renovación* y de autoexigencia experimental, que le fueron caracterizando, a través de sus diferentes etapas, lenguajes y poéticas, tal como él mismo nos da a entender en el *motto* que intencionadamente hemos querido seleccionar, entre sus reflexiones escritas, para encabezar este texto.

Entre esos hilos y en ese ovillo, tenemos la sensación de movernos. ¿Qué inquieta ansia de renovación le acompaña, sostenidamente, como estructura dorsal, de su quehacer artístico? ¿Cuántas “poéticas” asume y pone a prueba en esos cincuenta años largos de actividad pictórica, los que transcurren, ni más ni menos, entre su primera muestra individual de 1929, en el Salón del Heraldo de Madrid, y su postrera exposición personal, en vida, en 1981, en la Galería Nova de Sitges?

¿Pero, qué entendemos, en sentido estricto, por “poética”, si es que vamos a incorporar, definitivamente, tal noción a nuestras estrategias metodológicas y analíticas? Si abrimos el *black box* denominado *poética*, encontraremos en ella, al menos, *tres elementos básicos* y determinantes. En primer lugar, “un concepto de arte”, asumi-



Juan Navarro Ramón. *En el frente*. 1937.
Grabado. 680 x 450 cm.



Juan Navarro Ramón. *Resistimos*. 1937.
Grabado. 680 x 450 cm.



Juan Navarro Ramón. *Te vengaremos*. 1937.
Óleo sobre tela. 680 x 450 cm.

do por el artista en cuestión. Además, “un programa de intervención artística”, aplicado en su quehacer. Finalmente, “un ideal de aspiración teleológica”, como orientación sostenida y modelica, dirigida / adecuada a ejercitados fines específicos. Tres registros, pues, que, en cada caso, convendrá constatar, de acuerdo con las respectivas coyunturas personales, propias del artista abordado.

Pero vayamos por partes y acerquémonos, en primer lugar, a su etapa de formación artística. Nace Juan Navarro Ramón, en Altea, a orillas del Mediterráneo, el 21 de febrero de 1903. Pronto, no obstante, la familia –Sebastián Navarro y María Ramón, con una hija y un hijo– decidió trasladarse a Valencia, por cuestiones de conveniencia laboral. El padre era funcionario

MERIDIA - Pág. 4

LES ARTS

BLANC I NEGRE

UNS DIBUIXOS DE J. NAVARRO RAMON

El dibuix és el més simple i més directe dels arts. És el més primitiu i el més modern. És el més essencial i el més complet. És el més pur i el més noble. És el més honest i el més sincer. És el més noble i el més humil. És el més alt i el més baix. És el més gran i el més petit. És el més llarg i el més curt. És el més ample i el més estret. És el més llarg i el més curt. És el més ample i el més estret. És el més llarg i el més curt. És el més ample i el més estret.

CARNET DE LES ARTS

La qualitat, veritable punt neuràlgic en la concepció de l'art dels nostres temps

La qualitat és el més important dels atributs d'una obra d'art. És el més essencial i el més complet. És el més pur i el més noble. És el més honest i el més sincer. És el més noble i el més humil. És el més alt i el més baix. És el més gran i el més petit. És el més llarg i el més curt. És el més ample i el més estret. És el més llarg i el més curt. És el més ample i el més estret.

Juan Navarro Ramón. Página de la revista *Meridà*. 17-junio-1938.

de Hacienda. Sin embargo, en Altea mantuvieron siempre sus raíces, puesto que allí quedaron sus familiares y hacia allí también se dirigieron, en las celebraciones anuales básicas y proliferaron asimismo, sus frecuentes visitas domésticas. Por otra parte, nadie pone en duda –si nos referimos a la vida de un futuro pintor– el poder de los recuerdos que el paisaje marino y su contexto rural, satisfactoriamente asentado en sus costumbres, clima y vivencias, son capaces de ejercer, de por vida, sobre las personas oriundas, que rememoran y/o visitan periódicamente tales enclaves. *Terra patrum, patria.*

Comienza su formación justamente cuando la ciudad de Valencia experimenta una serie de intensos cambios socio-económicos-culturales, debidos a la Exposición Regional de 1909, que, efectivamente, fue un intento colectivo por acercar la modernidad al contexto valenciano. No faltaron, asimismo, en el marco artístico, muestras de excepción, apropiadas a los eventos del momento, junto a explícitos esfuerzos, además, para crear un Palacio de las Artes, en Valencia, directamente respaldado por una serie de artistas, entre ellos el propio Sorolla, deseando aprovechar así alguno de los pabellones alzados para la histórica Exposición, que marcaba el inicio del siglo XX en la ciudad y sus sueños de modernización. Sin embargo, como es bien sabido, el empeoramiento de la situación económica –tanto la valenciana como la nacional– y el inicio de la Segunda Guerra con Marruecos (la revuelta del Rif) convirtieron, decididamente, el interesante proyecto del “Palau de les Arts” en una aventura inviable. Quizás otros aires museísticos hubieran recorrido la ciudad de Valencia, de haberse podido llevar a cabo tal iniciativa, apoyada, como estaba, sin duda, por una generación de artistas de excepción, que hubieran facilitado generosamente sus fondos artísticos y consolidado una trayectoria, difícil de imaginar hoy, para aquel marco diacrónico de principios del siglo XX. Pero la historia teje y administra, sin duda, sus propios ritmos y secretos designios colectivos, difíciles de alterar.

Navarro Ramón realiza sus estudios primarios en Valencia, destacando especialmente en

cálculo y dibujo. Sin embargo, frente a la sugerencia –desde la Escuela– de que siguiera, a continuación, directamente los estudios de Artes y Oficios, dada su marcada afición dibujística, ingresa, no obstante, en el año 1917, al cumplir los catorce años, en la Escuela Normal, quizás bajo el discreto consejo emanado del propio marco familiar. A pesar de ello, no deja de ser significativo que acabe asistiendo, además –ya en horario nocturno– a las clases de dibujo que se impartían, en la Escuela de Artes y Oficios, en la valenciana calle Museo. De hecho, en 1914, el Ministro Francisco Bergamín había puesto en marcha su Reforma de las Escuelas Normales y de los Nuevos Planes de Estudios de Magisterio, centrados en cuatro cursos, donde disciplinas de música y dibujo, junto a las de matemáticas y geometría y un abanico científico y humanista, pedagógicamente orientado, facilitaba, sin duda, una formación más adecuada a los futuros maestros y educadores, de cara a los cometidos profesionales de profunda acción transformadora y necesidad social, que políticamente se auspiciaban.

No obstante –estudiado este periodo, por nuestra parte, y teniendo en cuenta que en 1923 el joven Juan Navarro se matricula en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, sin que hubiese obtenido previamente el título de maestro– es fácil inferir que no eran excesivas sus aspiraciones de futura dedicación docente, ni estaba efectivamente en sus planes opositar a las plazas de magisterio, que desde el ministerio se ofrecían. Sin duda, como era habitual en la época, la mayoría de los estudiantes que deseaban seguir los estudios de Bellas Artes, comenzaban por pasar previamente por las aulas y talleres de Artes y Oficios, como recomendable preparación previa, en el dominio de las técnicas y habilidades procedimentales, en cada rama de las especialidades correspondientes.

De hecho, debemos tener en cuenta que entre 1917 –cuando inicia sus clases nocturnas de dibujo en Artes y Oficios– y 1923, que es la fecha de su matricula en Bellas Artes, han transcurrido ya nada menos que seis años, que, sin duda, le han podido facilitar una considerable forma-

ción básica, incluso más allá de la estricta dedicación al dibujo. Sobre todo, podemos ratificarnos en lo expresado, si pensamos que el hecho de no titularse en magisterio, quizás fuese por no haber dedicado, efectivamente, a esos concretos estudios la atención y tiempo suficientes, que sí debió reorientar, en compensación, hacia el campo de la pintura, al que efectivamente se sentía atraído.

En concreto, 1923, cuando Navarro Ramón se incorpora oficialmente a la Escuela de Bellas Artes, es el año que muere Sorolla. Con él desaparece todo un símbolo del arte valenciano, que había incrementado su influencia, a ojos vista, en la charnela entre ambos siglos. Pero es, también, política y socialmente, el año en el que se inicia la Dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Dos referentes cronológicos, uno estético y otro político, a tener en cuenta, en el emblemático marco de la inquieta Escuela. Allí conocería, además, a muchos de sus posteriores compañeros de estudios superiores y a un buen plantel de profesorado académico, que ejercía en la Escuela de San Carlos.

Se nos documenta, por parte de sus exégetas y estudiosos, que coincide, intergeneracionalmente, en sus tareas discentes, por ejemplo –aunque fuera con transitoria brevedad–, con Josep Renau (1907-1982), Enrique Climent (1897-1980), Genaro Lahuerta (1905-1985), Vicente Mulet (1897-1945) o Pedro Sánchez / Pedro de Valencia (1902-1971). Un rosario de nombres destacados, sin duda. Algo sumamente paradigmático de un ambiente muy particular, en el que quizás convendría explayarnos algo más, respecto a tal contexto histórico.

Justo sobre estas generaciones, sigue ejerciendo su influencia docente el cuadro académico del profesorado de Bellas Artes –apéndice ejecutor efectivo del poder de la histórica Real Academia–, adscrito mayoritariamente a la tradición pictórica y admirador del sorollismo. En realidad, el peso de décadas, dominadas por el prestigio y el triunfo de la figura y la obra de Joaquín Sorolla (1863-1923), dentro y fuera de la Academia, sobre todo en el marco valenciano,

va a motivar –a la contra– un contagioso afán, entre una parte considerable del joven alumnado, por buscar otros derroteros estéticos, de cara a sus salidas profesionales respectivas, hacia el mundo del arte contemporáneo, por el que claramente aspiraban muchos de ellos y que se les había zafado de forma sistemática, en el entorno docente y académico.

Sobre todo, eso fue así a través de las informaciones llegadas del exterior –vía publicaciones, viajes y contactos– que habían conseguido mitificar crecientemente al conjunto de los movimientos de las vanguardias europeas, dada su lejanía y también su desconocimiento. Entre tales referencias no faltaban, por supuesto, nombres emblemáticos de artistas españoles, como Picasso, Dalí o Miró, entre otros, que influirán históricamente en esa ávida juventud valenciana, rastreadora y sedienta, en buena parte, de novedades exteriores.

Pero, en este marco regional, también hay que hacer hincapié en otras maneras posibles de acceder a la modernidad –con registros no siempre coincidentes con las vanguardias– que habían ido surgiendo desde otros contextos geográficos. Tenemos, en tal línea, elocuentes y eficaces ejemplos en determinados movimientos de tendencias italianas, como fueron el *Novecento* (1920-1930) o el *Realismo mágico* (a partir de 1918, bautizado por el crítico Franz Roh), extendido internacionalmente, o incluso podemos referirnos asimismo al *Noucentisme*, ya en el propio marco catalán (vigente y activo en los 30 primeros años del XX).

Hemos subrayado, intencionadamente, estas otras maneras de “viajar hacia la modernidad” –en el dominio de las artes plásticas (aunque también en la literatura)– por vías diferentes a las rompedoras vanguardias, porque quizás estas bifurcaciones y confluencias, a veces heterogéneas, deban de tenerse muy en cuenta y de manera reiterada, en el marco explicativo de las concretas metamorfosis artísticas vividas / experimentadas, precisamente, en la trayectoria de Joan Navarro Ramón, con su personalidad reservada, tranquila, reflexiva y planificadora. Le

gustaba construir mundos de escueta escenografía, a través del dibujo, como elemento base de toda representación y disfrutaba elaborando estrategias de cálculo y envite, en su exigente y reiterada entrega a la práctica del ajedrez.

Sin duda, en sus estudios en Bellas Artes – interesado efectivamente en ese dominio de la creación artística–, tomó buena nota de la docencia recibida, bien fuese desde ecos vinculados a la tradición histórica o desde el éxito propio del sorollismo. Era una esponja de aprendizajes y experiencias. Pero, al igual que muchos de sus compañeros de aulas y talleres, también él buscaba otras vías y oportunidades alternativas de ejecutar su propia travesía hacia la renovación, aunque, de momento, no supiera muy claramente cómo hacerlo. Sin embargo, las inquietudes estaban ahí, mientras iba refinando sus técnicas pictóricas y ampliaba sus conocimientos profesionales, ávido de información y experimentalidad, moviéndose entre la búsqueda de independencia personal y el amor por aprender, incluso más allá de las restricciones académicas habituales. Así, pues, entre una secreta rebeldía –por buscar otras metas– y la aspiración por prepararse de cara al futuro, en el trabajo diario en las aulas y talleres, transcurren los meses de estudio y convivencia, también en las tertulias del barrio del Carmen y las conversaciones del claustro.

Además, alguna que otra escapada, hacia la naturaleza de su Altea natal y sus experiencias estéticas frente al entorno, *in situ*, quizás le hacían adivinar diferentes formas de abordarlas, verlas y construirlas, en sus primeros trabajos de paisaje, de interiores, naturalezas muertas y retratos de personajes próximos. Quizás, todo más o menos normal, para quien sueña en lograr, alguna vez, lenguaje y estilo propios. Pero, sin duda, otras miradas suyas se iban dirigiendo asimismo, interrogativamente, a determinadas influencias pictóricas, quizás no lejanas geográficamente. El contexto catalán y sus aventuras “noucentistes” estaban allí, esperándole, con sus valores de profundo humanismo y el deseo de recuperar la cultura popular, junto a la tradición clásica-mediterránea (Joaquim Sunyer

(1874-1956) o Jaume Mercadé (1889-1967). Esta opción de sencillez, austeridad, orden y equilibrio, sin duda le atraía y hasta cuadraba bien con sus raíces. Era una opción, alejada de radicalidades y rupturas, que tampoco las sentía como suyas, en sus iniciales quehaceres artísticos.

Pero también se hablaba, entre los compañeros, del ambiente de Madrid, de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, más abierta y movida –se decía– que la de San Carlos; se comentaba la mayor actividad expositiva madrileña, como capital del estado. Incluso, no faltaba quien se refería al lejano París, como clave y encarnación de la cultura artística de sus aspiraciones rupturistas, auténtico horno de los “ismos” vanguardistas. “Todo llegará”, debió pensar, más de una vez, Navarro Ramón, entre el silencio y la soledad de sus tareas cotidianas en San Carlos.

Dos años después, en esta situación personal de dudas, aspiraciones y dependencias, fallece su padre. Esta coyuntura, fechada en 1925 será, de hecho, la charnela de un nuevo cambio: decide trasladarse a Madrid, a pesar del problema económico que iba a suponerle estar lejos del espacio familiar, como reducto de sustento. Curiosamente, una vez tomado contacto con el nuevo medio de la capital, decide opositar a unas plazas de funcionario del Ministerio de Hacienda, que se convocan oportunamente. En realidad, aquellos precedentes años de estudio, en la carrera de magisterio, en Valencia, le iban a servir, por cierto, unos lustros después. En especial, las asignaturas de cultura general, pero sobre todo las de matemáticas y ciencias. Sacó la plaza y, con ello, quedaban, en principio, al menos, solucionadas sus preocupaciones y exigencias económicas más inmediatas.

Sin embargo –a decir verdad– no fue aquel trabajo, recién estrenado, ningún remanso para sus aspiraciones personales, que seguían, sin duda alguna, vinculadas directamente al mundo de la pintura, que sentía como efectivamente propio. Este hecho se demostró, realmente, al intentar seguir sus estudios artísticos –compatibilizándolos, en la medida de lo posible, con



Juan Navarro Ramón. *Sin título*. 1942. Óleo sobre tela.
65 x 80 cm.



Juan Navarro Ramón. *Ante el espejo*. 1945. Óleo sobre tela.
65 x 80 cm.

su nuevo destino de funcionario— asistiendo a la Escuela de San Fernando e incluso tomando clases y orientaciones particulares, por ejemplo —como él mismo recordaba a sus biógrafos— en el taller del pintor Timoteo Pérez Rubio (1896-1977), que llegaría a ser una destacada figura, esposo de Rosa Chacel, nombrado, por la República, subdirector del Prado, responsabilizándose, luego, de la salvación y traslado a Suiza de relevantes obras del museo, durante la contienda bélica.

Especial impacto le produce también el *neocubismo* de Vázquez Díaz (1882-1969), que fue profesor de la Escuela de San Fernando, a su retorno de París, donde había vivido durante décadas. ¿En qué podemos basar ese interés de Navarro Ramón hacia su obra, si realmente, aunque se puedan encontrar enlaces e influencias en su pintura de la época, no cabe entenderlo claramente como su seguidor? Quizás vio en este pintor un posible ejemplo de sus deseos: la de intentar armonizar la tradición figurativa, en la que básicamente se había formado, con los

recursos pictóricos de las vanguardias. Dicho de otra manera, Daniel Vázquez Díaz no fue —ni siquiera en París, como lo había sido, por ejemplo Joan Gris— un cubista intelectual, por expresarlo así, sino más bien un pintor que utilizó los recursos plásticos cubistas para adecuarlos a sus postulados personales, algo que recibiría el nombre de “neocubismo”, por parte de algunos de sus comentaristas sobre todo en España.

Pensamos que Juan Navarro descubrió esa especie de vía personal, como factible, también en su caso, estudiando, a fondo, entre otros, los trabajos de Vázquez Díaz. Tal convencimiento, debió llevarle a poner en práctica determinadas relecturas, ciertos *d’après*, concretas aplicaciones del mundo de la vanguardia, en determinados registros de su quehacer pictórico. Era, sin duda, una posible estrategia, un método de trabajo que quizás ya le había conducido a Madrid, desde Valencia, en sus búsquedas y rastreos, incluso sin tener muy claros aún esos posibles objetivos, en su agenda de acción personal.

Tres años llevaba, pues, en Madrid, cuando en 1928 se casa con Josefa Fisac, que –inseparable ya de su lado, más de sesenta años, hasta su fallecimiento en Sitges en 1989– se convertiría en la compañera ideal del pintor, como musa, modelo, gestora y consejera, en su calidad de esposa. De hecho, con la boda, Navarro Ramón se centra plenamente en la actividad pictórica, marginando otras tareas y buscando, por su parte, la rentabilidad de esa especie de “tercera vía” de voluntaria hibridación, transformadora de su pintura figurativa, con elementos tomados de las vanguardias. Una vía efectiva que dio, incluso, materialidad a una generación madrileña, desarrollada en torno a la República, con nombres como el propio Vázquez Díaz, Timoteo Pérez Rubio y hasta Ramón Gaya, donde *se cruzaba de nueva figuración con reformulaciones y herencias de origen vanguardistas*. Quizás, de haberse afianzado la estancia de Navarro Ramón en Madrid, habría que haberle adscrito, posiblemente, a los registros de dicha nómina de artistas, en su virtual continuidad.

De hecho, su estimulante y excepcional entrega pictórica, de finales de los años veinte en Madrid, puede rastrearse efectivamente ya en la exposición colectiva habida en el Círculo de Bellas Artes de Madrid (1929) y en la primera individual suya del Salón del Heraldo de Madrid, del mismo año; pero igualmente habría que recordar su participación en el joven Salón de los Independientes (1929-30), su nueva individual del Salón del Heraldo de Madrid (1930) e incluso su participación en la Exposición Nacional de Bellas Artes de Madrid, de ese mismo año. No faltaron críticos que, en la prensa de la época, se refirieron a sus trabajos como “figuración neopuntillista”. Sin embargo, el joven matrimonio, tras esta intensa actividad expositiva en la capital del estado, decide trasladarse a vivir a Barcelona, cuando el reloj de la historia marcaba el final de la Dictadura de Primo de Rivera (enero 1930) y se acercaba la proclamación de la II República (14 de abril 1931).

También es cierto que la serie de iniciativas y proyectos unidos a la Exposición Universal de Barcelona (mayo 1929–enero 1930), no debieron

dejar indiferentes al joven matrimonio, por las posibilidades informativas y de actuación artística que se adivinaban, en tal contexto de modernidad, que tanto benefició, efectivamente, a la ciudad de Barcelona, como también lo había ya hecho la anterior Exposición de 1988. En ambos casos, fueron oportunidades definitivas de desarrollo y de apertura, que el marco catalán supo estratégicamente aprovechar, de cara a su futuro.

¿Un nuevo pase de página para la trayectoria estética y artística de Juan Navarro Ramón? ¿Fue solo un traslado de domicilio o hubo detrás un seguimiento de nuevas búsquedas y el anhelo de distintas programaciones en relación a su pintura? Las críticas publicadas en relación a sus muestras madrileñas, tanto individuales como colectivas, pero sobre todo las primeras, eran positivas y enfatizaban una hábil reducción de recursos –sin rompimientos ni estridencias– en sus planteamientos pictóricos, postulando simplificar la representación y rastrear la esencia de los valores plásticos auspiciados. Las expresiones empleadas eran: purismo, reducción, misticismo, sencillez, austeridad y equilibrio compositivo. Cierto es que el lenguaje verbal, en su afán descriptivo, no puede traducir, de manera exhaustiva, las imágenes. Lo sabían bien los griegos, con sus recomendados ejercicios escolares de *ekphrasis*, siempre de carácter eminentemente práctico, en sus lecturas de las obras pictóricas.

Pero no deja de ser elocuente la recepción estimativa, por parte de la crítica de arte de la época, en revistas y prensa, de las obras de Navarro Ramón, que estaba bien informado de los “ismos” llegados a la península, concretamente a la capital, en esas décadas. Sus tareas estaban claras: conocer, seleccionar, experimentar y adaptar lo recibido, con el objetivo de elaborar su propio lenguaje pictórico, en el marco del diálogo entre literatura y plástica que la Generación del 27 posibilitaba históricamente. Era consciente –como cabe constatar en determinadas entrevistas del momento– de qué momentos, oportunidades e intereses nuevos soplaban también en España.



Juan Navarro Ramón. *Bodegón con señora*. 1945. Óleo sobre tela. 65 x 81 cm.

Tras su domiciliación en Barcelona, celebrada la Exposición Universal de 1929 e instalada la II República, sigue entregado Navarro Ramón a su actividad artística, mostrando nada menos que en las Galeries Layetanes, individualmente, su obra, ya en el mismo año 1930. Luego seguirá haciéndolo, con carácter intermitente, bien sea anual o bienalmente, en la Galeria Syra (1932 / 1933 / 1935). Pero, de nuevo, queremos replantear y perfilar las claves de su “poética”, como desde el principio hemos apuntado, en este estudio nuestro.

¿Qué concepto de arte ha hecho suyo, a través de la praxis pictórica, Navarro Ramón, en estas concretas coyunturas? Sin duda, en esta

primera fase plenamente figurativa, de base humanista, llevada a cabo entre los años 20 y 40, asume característicamente, una concepción –insisten sus comentaristas– entre el predominio de un leve surrealismo, no exento de sutileza y control, y/o de un realismo mágico, quizás con ciertas influencias mironianas, nacidos ambos, eso sí, de posos y referencias clásicas mediterráneas, donde la figura de la mujer, los interiores habitados, los objetos extrañamente concebidos, en el vacío, o los paisajes solitarios, muestran sus escuetas, sencillas y estudiadas existencias plásticas, entre el silencio y la soledad. Buen ejemplo de lo indicado podrían ser algunas obras suyas del momento, como “Alquería”, óleo sobre tela de 1929 (53 x 64 cms), “Carrer major” óleo de 1929

(48 x 37 cms), “El sueño”, óleo también sobre tela de 1930 (28 x 47 cms) o “Nocturno en Ibiza” óleo sobre tela de 1934 (100 x 81 cms).

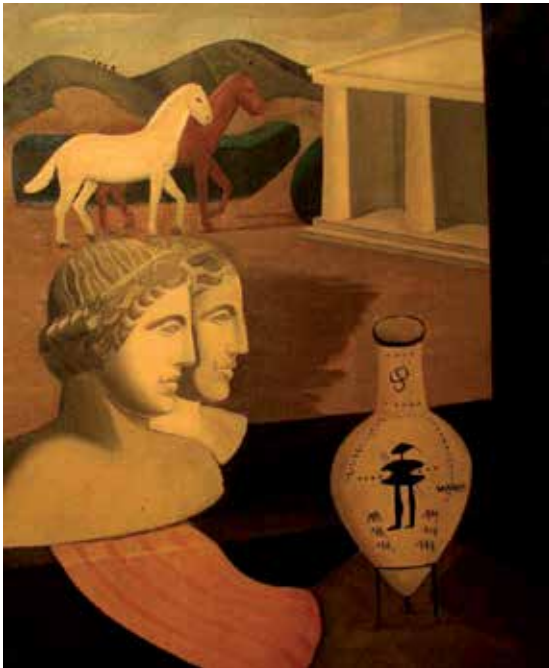
Sus primeros programas pictóricos son, pues, plenamente intimistas, sin estridencias, ni apuntamientos de recursos expresivamente violentos. Representa poéticamente mundos imaginariamente habitados —calmosos, reservados y tranquilos— rodeados quizás de una cierta idealidad soñada. De esta forma, Navarro Ramón hace interactuar, en su *primera poética pictórica*, el concepto, el programa y la idealidad artística, casi siempre al unísono, con máxima cautela y controlada factura. Sin embargo, la hace evolucionar de forma pautada, ciertamente, como ya nunca dejará de hacerlo en su trayectoria, sin saltos ni retorcimientos, manteniéndose en esa *figuración sencilla y sobria*, aunque muy controlada en sus cálculos. Y es aquí donde quería llegar en mi camino interpretativo, de la mano del itinerario histórico de Navarro Ramón.

Pienso que nunca hay que confundir, efectivamente, sin más, entre *biografía personal* y *biografía artística*, en el estudio del contexto histórico de ninguna persona dedicada al arte. Sin duda, podrán estar sumamente próximas a veces, pero no cabe identificarlas reductivamente ni confundirlas. En el caso de Juan Navarro considero que su biografía personal vive determinantemente al socaire de su biografía artística. Solo desde ésta cabe abordar explicativamente sus claves vitales: serenidad y estabilización familiar. Vivió, trabajó y se entregó a la pintura como barandilla de su existencia. Bien es cierto, asimismo, que no puede ignorarse, por otro lado, esa suma paradigmática de condicionamientos que supone la interrelación del talante personal con las situaciones y mediaciones históricas vividas. Pero prioritariamente ya formaban parte de su programa *la directa observación de la naturaleza*, algo potenciado, de hecho, desde su infancia, el *interés formal por la vida cotidiana*, como escenario, donde personas y objetos, ambientes y espacios, luces y cromatismos conviven, interactúan y se equilibran en sus juegos presenciales.

Quizás consciente de su responsabilidad familiar, tanto en el sentido económico como afectivo, acentúa su distanciamiento de convivencias sociales, cenáculos y grupos de influencia, para centrarse en el aislamiento y la soledad de su estudio, con un trabajo callado e intenso —subrayan sus biógrafos—, que favorecen su creciente intimismo y su laboriosidad. La compensación venía facilitada, asimismo, por las *obligadas partidas de ajedrez*, actividad a la que nunca se sustrajo, con satisfacción y creciente nivel de resultados.

Barcelona era una gran ciudad, con aires e influencias europeas, a la vez que el *noucentisme* configuraba su integración urbana, pero sin olvidar las influencias rurales y mediterráneas mantenidas a ultranza. Esa dualidad le interesaba a Navarro Ramón, ya que encontraba fácilmente raíces de ello en su propia memoria. Su mirada y comprensión no se saciaban, ni siquiera en el contexto barcelonés. En realidad, sus inquietudes personales aspiraban hacia otros ámbitos de conocimiento y de creación. Aquella influencia europea de la que Barcelona se hacía eco, acabó por reavivar sus deseos de siempre —comunes a tantos compañeros y colegas suyos de todos los contextos vividos— por experimentar y conocer más: París, estaba allí, como meta del arte, en aquellas décadas de principios del XX, motivando sus deseos y llamando su atención.

Hasta el momento de su asentamiento matrimonial en Barcelona, constatamos que no hemos encontrado —en su biografía— intromisiones externas, a pesar de que fallecimientos, traslados y enlace supusieron, sin duda, eslabones condicionantes, asumidos e integrados, formando parte de su proyecto personal, desde el cual cabe interpretar, asimismo, su plena dedicación a la pintura, como eje de justificación vital y como exigencia prioritaria, de cara a su entorno. Sin embargo, estamos a las puertas de que azarosamente la historia intervenga y altere, profundamente, el ritmo tranquilo, intimista y configurador, tanto de su vida como de su actividad artística. De hecho, no sabemos nada, hasta ahora, relativo a su compromiso político ni a sus planteamientos ideológicos, quizás



Juan Navarro Ramón. *Composición*. 1945. Óleo sobre tela.
82,4 x 68 cm.



Juan Navarro Ramón. *Bodegón con jarra y peces*. 1946. Óleo sobre tela. 50 x 61 cm.

aglutinados también y subsumidos en ese poder del arte, como forma y exigencia de vida, que le caracteriza, en líneas generales.

Un paso más, en su itinerario, fue su respuesta positiva a visitar París y lo que tal meta representaba. En 1934 se produce su primer anhelado traslado a las orillas del Sena, a los míticos barrios de Montparnasse y Montmartre. Allí conoce nuevos pintores, algunos españoles, que le acompañan e introducen en el contexto soñado de las vanguardias, visita exposiciones y talleres. También ejercita su habilidad de jugador de ajedrez, estrategia que le abre puertas y consolida su reputación de artista que pinta y juega *–jeu d'échecs–* como hacen otros, bien conocidos, en el contexto vanguardista. En esa especial coyuntura, la frecuente asistencia a inauguraciones expositivas es fundamental: conversaciones, fotografías, amistades, contactos, enlaces. En resumidas cuentas, es la nada inocente actividad paralela al propio hecho de ver, testimoniar, seleccionar, filtrar y asumir modelos e influencias. Pero, la verdad es que Navarro Ramón siempre fue a su aire, sin buscar integrarse beligerante-

mente en grupos de influencia, ni siquiera en la entonces resonante *École de Paris*, etiqueta a la que tantos españoles se adscribieron, antes y después de la segunda guerra y en la que sin embargo –como veremos en algunas muestras colectivas, dedicadas a trazar los perfiles de tal *École–* se le dará posteriormente cobijo.

Ya había definido su sensibilidad y su capacidad emotiva, su equilibrio compositivo y sus exigencias formales y cromáticas, dentro de los márgenes de una figuración, escueta, misteriosa, poética y contenida en su capacidad de sugestión y de expresividad. Y ese era, precisamente, su filtro selectivo frente a la avalancha de influencias posibles. Su estancia en París le hizo sentirse espectador, testigo y protagonista, a su manera, de aquella historia excepcional de los años treinta, en las vanguardias del momento. Pero ni aquel ritmo desorbitado, ni tantas copresencias activas podían retenerle más. Sin duda, añoró su tranquilidad, su equilibrada vida de investigaciones personales y su pausada e intensa producción pictórica.

Regresaron, de nuevo, a Barcelona y allí, poco tiempo después, les sorprendió el golpe franquista, de julio de 1936. Con la lógica inseguridad que les producen los acontecimientos y las graves noticias que llegaban, del levantamiento militar, deciden volver a un contexto y refugio familiar, buscando, sin duda, mayor abrigo y segura protección. Al fin y al cabo, también en Valencia había mantenido Navarro Ramón muchas relaciones con otros artistas y numerosos amigos y estaba, además, geográficamente más cerca de su Altea natal. Es curioso cómo, en coyunturas de riesgo, los espacios conocidos y familiares se transforman, de pronto, en elementos fundamentales de remanso y reequilibrio psicosociológico.

También, por cierto, en esos momentos límite y siguiendo el tirón del entorno, las secretas y silentes coyunturas personales se revisan y reajustan —en lo que se refiere a la vertiente ideológicopolítica—, de modo que Navarro Ramón, explícita y comprometidamente opta, ante la situación bélica, por la defensa de la República. Así, integrado en la AIDC, “Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura”, pasó a colaborar —como tantos otros artistas y escritores hicieron— en el “Altavoz del Frente”. Por eso puede explicarse, con lógica facilidad, que, como artista, participara, ya en 1937, con una obra —lejana y diferenciada ya de su lenguaje habitual—, en la Exposición Internacional del Pabellón de la República en París.

Sin duda, los lenguajes del arte, puestos en práctica, nunca son ajenos a las situaciones, experiencias y compromisos vitales, asumidos por la propia personalidad del autor, en / con el currir del tiempo y de la historia. De hecho, sus actividades artísticas se modulan en exigencia, entrega, responsabilidad y compromiso, vinculadas a las necesidades del dramático momento vivido. La obra, óleo sobre tela, que enviará a la muestra de París, por invitación, de 450 x 680 cms. con fuerte carga política, llevaba por título “Te vengaremos / Et venjarem” y representaba un grupo de campesinos, despidiéndose y saludando, brazo en alto, junto al cadáver de un compañero caído, en el ataque enemigo. La obra

está realizada con intensa expresividad, pero con composición elemental, tonos de oscuro cromatismo y enfatizando sobre todo el expresivo dolor de la despedida, fruto de un modo de autodocumentación directa, a pie de trinchera, lejos de cualquier ficción sobreañadida. Sin duda, era una manera explícita de comunicar dramáticamente, en la Exposición Internacional de París de 1937, la situación real por la que pasaba la República Española, con el Gobierno trasladado forzosa-mente a Valencia. Han transcurrido, justamente, ochenta años de aquellos acontecimientos.

Pero disponemos asimismo, como documento inestimable, de un artículo, en catalán, de Sebastià Gasch, publicado en la revista-semanario *Meridià*, de la que era redactor, el 17 de junio de 1938, en la sección “Les Arts”, en la página 4, titulado “Uns dibuixos de Joan Navarro Ramón” donde se reproducen tres trabajos suyos, que representan dramáticas escenas de guerra. Uno de ellos podría ser, efectivamente, el estudio previo de su cuadro —citado ya anteriormente—, destinado al Pabellón de la República. Más que estrategias de lenguaje, con sus interferencias formales o sus distorsiones expresivas, los dibujos eran, pues, exclusivamente la dramatización inmediata de hechos reales y así se presentan en esa página de la revista. El semanario *Meridià* mantuvo su publicación en Barcelona, entre el 14 de enero de 1938 y el 14 de enero de 1939. Un año de intensa significación periodística, en plena situación bélica.

La actividad de pintor y dibujante debió seguir desempeñándola, pues, con intensidad. Así en 1938 Navarro Ramón gana el primer Premio de la Exposición de Artes Plásticas de Barcelona, convocada por el Ministerio de Instrucción Pública, buscando mantener, de alguna manera, a pesar del contexto bélico, las posibles pautas de la vida cultural. De esa ocasión debió ser el artículo de Sebastià Gash. Sin duda, su compromiso personal fue creciente, con la legitimidad republicana y, en ese mismo año, ingresa, además, de forma voluntaria en el Ejército Popular, siendo asignado al Comisariado del XV Cuerpo Militar, en calidad de dibujante. Así participó en la tristemente célebre Batalla del Ebro, pudien-



Juan Navarro Ramón. *Bodegón*. 1947. Óleo sobre tela. 61 x 50 cm. Obra donada al Ayuntamiento de Altea.

do realizar una carpeta de numerosos dibujos de los enfrentamientos bélicos, como testimonio directo de aquella situación. ¿Cómo no tener en cuenta, en nuestras reflexiones, la existencia de esas tangentes históricas sobrevenidas, que alteran no sólo los perfiles de las vidas personales y las pautas colectivas de comportamiento, sino también, lógicamente, las mismas claves de los lenguajes artísticos del contexto?

Era ineludible, pues, la politización de las formas artísticas, en aquel convulso final de los años treinta, entre los defensores de la legitimidad republicana, concienciación reflejada en la intensa expresividad plástica, asumida en beneficio del modo expositivo, testimonial, trágico y didáctico, llevado a cabo en las comunicaciones artísticas entonces propiciadas. Esa tarea do-

cumental también era parte de su misión, en la contienda. Posteriormente –cuando se produce la debacle por la ofensiva concentrada del bando sublevado sobre Cataluña–, junto con su esposa Josefa Fisac, consiguen replegarse, en aquella huida terrible, hacia la frontera de Port Bou.

Luego vendría, ya en enero de 1939, el duro exilio francés, siendo internados, en masa, en el campo de concentración de Saint Ciprien Plage. Los padecimientos, la pérdida de cuanto llevaban, la huida y el destierro zigzagueante les llevarían a Perpignan y hasta Coulliure. Sin embargo, a pesar de las penalidades, consigue seguir ejerciendo su oficio de pintor y sobreviven, hasta el extremo de que en 1940 se le organiza, en el Palais de la Loge, por parte del Ayuntamiento de Perpignan, una exposición de pintu-

ras. Gracias a tales ventas, pudieron trasladarse, otra vez, a París, convertido momentáneamente en su refugio. Tenemos la referencia de una de sus obras de entonces: “Coulliure”, óleo sobre tela de 1942 (62 x 24 cms).

Pero, la situación, esta vez, se les iba a complicar en exceso: no se olvide que –precisamente, en plena Segunda Guerra Mundial, ocupado el norte y el oeste de Francia por la Wehrmacht– en junio de 1940, tras la caída de París, se firmó el Armisticio de Compiègne, instaurándose el Gobierno de Vichy, bajo el mariscal Philippe Pétain. Huyendo, pues, de la alargada sombra de Franco, se encuentran, nada menos que con la del III Reich.

No extrañará, pues, que el matrimonio Navarro Fisac decidiera –ante tal hostil y peligrosa situación, que se auguraba dilatada (piénsese que la liberación de París de los alemanes, por la intervención de la célebre Novena Compañía, no se produciría hasta el 24 de agosto de 1944)– su regreso a España, a sabiendas, asimismo, de que también en la península habían cambiado fuertemente las cosas, con el triunfo franquista.

En efecto, justamente a penas llegado a la frontera española, es detenido, por sus antecedentes como combatiente republicano y trasladado directamente al campo de concentración burgalés de Miranda de Ebro. De momento, se le inhabilitaría profesionalmente, mientras se aclaraba su situación. Aquel campo fue muy importante en el control de esa zona norte española, pasando por él más de 65.000 prisioneros republicanos. Incluso llegó a ser controlado por los nazis, tras la visita de Himmler a España, en 1940. De hecho, entre 1941 y 1943 fue Paul Winzer quien dirigiría el enclave, con fines e intereses muy concretos, volcados abiertamente al contexto alemán y al seguimiento del desarrollo de la guerra en Europa (espionaje, resistencia, etc.).

Es sabido que en los campos de concentración, en aquel marco histórico, el poder franquista clasificaba, de entrada, a los presos republicanos, recién capturados, en varios apartados, tras estudiar, a fondo, sus antecedentes. Tales

clasificaciones eran determinantes para el futuro, así diferenciado, de los detenidos. En el caso de Juan Navarro se le incluyó –dado que había sido voluntario republicano en la contienda bélica, aunque sin mando ni tampoco delitos de sangre– en el grupo de los “desafectos sin responsabilidades”. Justamente, una remodelación del campo, por la inminente llegada del ya citado Paul Winzer, facilitó la liberación de numerosos republicanos adscritos a ese grupo, entre los cuales estaba Navarro Ramón. Es así como, en el mismo 1941, le encontramos ya establecido nuevamente en Barcelona, con su esposa.

Por una parte, la sobrevivencia y, por otra, la necesidad de recuperar su dedicación profesional a la pintura, interrumpida por las complejas situaciones vividas, hacen que Juan Navarro torne febrilmente a su trabajo vocacional de pintor. Algo que siempre la había apasionado. La dura postguerra española iba a ser su escenario sociolaboral, a lo largo de una compleja década. Pintar, viajar, preparar muestras, gestionar ventas, jugar al ajedrez, visitar exposiciones y participar en determinadas tertulias, tal sería su agenda biográfica, siempre respaldado en su quehacer, cotidianamente, por la presencia de su esposa.

En tal panorama, sin duda, necesitará, en cierta medida, reajustar sus capacidades, como pintor, a las restringidas demandas de la época, filtradas, además, políticamente, con los prepotentes cánones ideológicos de los vencedores. Quizás el *género retrato* –que se puso tan en boga, en aquel contexto, entre la nueva clase dominante, como un determinado símbolo de estatus– fuera una de las facetas que más practicó, pero sin someter a excesivas variaciones, en esta particular faceta de su quehacer, el ya consolidado lenguaje pictórico alcanzado, con fidelidad a sí mismo. Dentro de la austera dicción plástica empleada, no dejaba, sin embargo, de potenciar la fuerza referencial y las connotaciones expresivas del modelo retratado, a través de un equilibrado desarrollo formal, del control lumínico y escenográfico, así como de un cromatismo transparente, regulado y sin estridencias. Ejemplos de lo indicado son las obras: “Sin

título” (Retrato de mujer), óleo de 1942 (80 x 65 cm.), “Sobrino del pintor”, óleo sobre tela de 1943 (80 x 64 cm.) o “Figura con collar”, óleo sobre lienzo de 1945 (80 x 63 cm.).

Por otro lado, estaban también –en su no excesivamente extenso repertorio iconográfico– los *desnudos de figuras femeninas*. Esta había sido y era otra de sus prioridades iconográficas y, en aquel momento, incluso se vió reforzado dicho género figurativo, en asiduidad, por la evidente aceptación sociocultural experimentada. Desnudos, sobre todo, ubicados en interiores domésticos, aunque tampoco faltaron, por cierto, los realizados en exteriores naturales, de marcado aire mediterráneo. Sensuales en su carnalidad, composición sencilla pero estudiada, decoración espacial sobria, dialogando, a menudo, con la presencia del vacío, pero siempre imperando, como rasgo destacado, una cierta clasicidad en las formas femeninas, reinterpretada hábilmente. “Sin título” (desnudo), óleo sobre tela de 1939 (92 x 73 cm.).

Distinto es cuando –en sus viajes e intermitentes visitas a Altea y otros parajes– volvía, de forma reiterada, Navarro Ramón a recrearse pictóricamente en la urdimbre estructural de sus *paisajes de arquitectura rural*, sencillos en su composición, contrastados de luz, encuadrados al pie de la naturaleza y, a veces, del mar. Geometrías habitadas por la experiencia constructiva de siglos y por tradiciones superpuestas, con sus callejuelas, muros blancos y silencios de vida. Arquitectura popular, sobriamente adaptada a las mínimas variaciones de los tiempos y la historia.

Pero, igualmente, también procuraba reservar tiempo, Navarro Ramón, a sus personales *experiencias neofigurativas*, tocadas de un realismo mágico y determinados guiños surrealistas. Eran como un paréntesis especial, obligado y persistente, en su quehacer diario. Quizás sean estas sus obras más personales y claramente representativas de su propia dicción pictórica –intimistas no tanto en su sugerente contemplación, sino más bien y sobre todo, en su realización–, que destacan en sus experiencias compositivas,

en sus búsquedas iconográficas y en la profundización de un extraño universo selectivo, de *naturalezas muertas y bodegones* enigmáticos. “Bodegón con señora”, óleo sobre tela de 1945 (81 x 65 cm.) o “Bodegón”, óleo de 1947 (50 x 61 cm.), colección del Ayuntamiento de Altea, donado por la familia en 2017.

Siempre he pensado que la extraña teatralidad sutil de sus bodegones, con las sorprendentes relaciones existentes entre los objetos extraídos de la cotidianidad, con sus vacíos experimentales y toques oníricos, nunca fueron, de hecho, un punto de partida de cara a otros trabajos posteriores –como, a menudo, suele ocurrir con los recursos aplicados a las naturales muertas– sino más bien un punto de arribada, plenamente consciente de que se trata de campos de experimentación, de dominios libres para su imaginación creativa, con caracterizada entidad y valor propios.

Sin duda, esta década de los cuarenta, dada su incansable dedicación a la pintura, significó la recuperación de un posible tiempo perdido y el reciclaje de aquel cambio de registros, necesariamente emprendido durante el periodo bélico, cuando la expresividad, el dramatismo y la tensión figurativa jugaban, de forma imprescindible y obligada, a favor de la tragedia y de la comunicación plástica de emociones intensamente vividas, en un evidente y pautado *realismo social*, pautado de expresionismo, que encarnaba la obligada crónica vital de aquella histórica coyuntura. No podía haber sido de otro modo. Las “poéticas” cambian, sometidas a las urgencias de la historia.

De hecho, más de una vez, reviviría la lamentable pérdida –en la huida hacia la frontera, con las tropas franquistas pisándoles los talones– de aquella maleta llena de dibujos y esbozos, casi instantáneos, en su realización, a pie de lucha y resistencia, de escenas desarrolladas en las trincheras, en el campo abierto y/o en los reductos de concentración. Posiblemente toda una experiencia directa de cómo la realidad del entorno y las situaciones vividas pueden llegar a formar parte del urgente y visceral desarrollo de

los lenguajes artísticos. Efectivamente, ya nunca Navarro Ramón volvería a recurrir a aquella capacidad expresiva y realista, propias de una figuración dramática. Aunque quizás, paradójicamente, sí que podríamos encontrar allí, en esas intensas experiencias plásticas, determinadas claves relacionales, de cara a su *etapa abstracta*, cargada de fuerza, convulsión y dinamismo, en sus posteriores fondos pictóricos autónomos. Aunque esa será ya otra historia, a la que deberemos volver, en su biografía, ya más artística que personal.

En la Barcelona de posguerra, justamente en esa década de los años cuarenta, se irán apuntando, sobre todo hacia el final del periodo, reacciones artísticas propias de grupos implicados bien en transformar el quehacer artístico del momento, conectando con determinadas herencias de la vanguardia, como sucede concretamente con el destacado grupo del *Dau al Set* (1948), organizado en torno a la revista del mismo nombre (1948-1956), o bien en la tarea de resistencia y cohesión en relación a los miembros implicados y/o en la gestión de posibilidades expositivas, geográficamente abiertas, como sucede históricamente con el poco conocido colectivo catalán *Betepocs* (1943-1957) y sus numerosos miembros –23 representantes–, agrupación gestada, siendo aún, todos ellos, alumnos de Bellas Artes, en torno a la Llotja de Barcelona, en los inicios de los cuarenta.

En el primer caso, nombres como Joan Brosa, Joan Ponç, Antoni Tàpies, Cuixart, Tharrats, Cirlot y Arnau Puig dieron resonancia a la conformación de raíces surrealistas, como el primer grupo artístico renovador de posguerra, en Cataluña. En el caso de *Betepocs* las claves son totalmente diferentes, manteniendo cada uno sus respectivas raíces y dando lugar a plurales programas pictóricos, pero gestionando amistad y reforzadas exposiciones de pintura en grupo, con excursiones y desplazamientos a pueblos, mostraciones itinerantes y talleres en público / “campaments pictòrics”. Se dio lugar, pues, a una curiosa correlación socioartística, en la que estética y pedagogía serían sus dos brazos de palanca. (Emili Colom, Josep M^a Garrut, Josep

Llenas, Llorenç Alier o Joan Montcada fueron, entre otros muchos, miembros coordinadores y activos participantes del grupo). Idéntica actividad colectiva se iría dando, asimismo, en otros contextos nacionales, como el *Grupo Pórtico* (Zaragoza, 1947), *La Escuela de Altamira* (Santillana del Mar, Cantabria, 1948) o ya más tardíamente, entrados los cincuenta, tenemos el grupo *El Paso* (Madrid, 1957) o el grupo *Parpalló* (Valencia, 1956). Tal era, entre otros, el panorama de colectividades, con aspiraciones de renovación artística, que, paso a paso, fue construyéndose en España.

Pero volvamos al hilo conductor de nuestro marco biográfico. En medio de tal bisagra de modelos grupales, ambos activos y vigentes, en el caso de Barcelona, coincidiendo con la estancia de Navarro Ramón, en la inicial posguerra, en la capital catalana, hay que recordar obligadamente –para mejor entender las posibles relaciones, habidas entre el personaje y la escenografía ambiental– su carácter más bien individualista e introvertido, inclinado al trabajo aislado y sistemáticamente intenso, no dado, por tanto, a conexiones con grupos, ni a convivencias e intercambios abiertos y programados, desde poéticas participativas o proyectos colectivos. Sí que es cierto –tal como se nos indica en determinadas biografías, referidas a su tarea y trayectoria artística– que, en esa época, de alguna manera, se vinculó Navarro Ramón a la tertulia artística de “La Campana de Sant Gervasi”, que tuvo amplia capacidad de llamada. Justamente el mismo Joan Ponç (1927-1984), en sus memorias, nos habla de su participación juvenil en tal tertulia, en esos años de inmediata posguerra, subrayando asimismo la afluencia de figuras como Jaime A. Colson, Robert Helmann, José María de Sucre o Gabino Rey. Sin embargo, no hemos hallado referencias de su paso por dicha tertulia, apuntadas por otros asistentes.

En esta década, de los nada fáciles años de sobrevivencia y autarquía, los trabajos de encargo serán su mejor respaldo y a ello se dedica, junto a la venta directa. No obstante, consigue además la realización de dos exposiciones personales. Una en Barcelona, galería El Jardí



Juan Navarro Ramón. *Franjas rojas*. 1962. Óleo sobre tela. 148 x 116 cm.



Juan Navarro Ramón. *El niño del guitarrillo*. 1973 Óleo sobre tela. 83 x 65 cm.

(1944) y otra en Madrid, donde mantiene sus contactos, en la prestigiosa galería Buchholz (1949). Sin embargo, Navarro Ramón sigue mitificando, en sus recuerdos, aquella primera estancia en París, de los años 1934-35. El segundo desplazamiento de 1940 a París fue frustrante—recordémoslo— por la guerra europea y la ocupación alemana, forzando la inseguridad vivida, in situ, su inmediato retorno a la península. Desde entonces, ya había asimilado, a fondo, en este paréntesis cronológico—plagado de experiencias, en su itinerario artístico— los valores del humanismo y del compromiso, de la lucha y de la resistencia; también la cultura popular autónoma formaba parte de su experiencia vital, a la vez que se había impregnado, a fondo, en la tradición clásica mediterránea.

Quizás siente, de nuevo, intensos anhelos de cambio en su quehacer pictórico, con la llegada de la década de los cincuenta. De hecho, domina plenamente su dicción plástica figurativa—en esa bisagra operativa en la que se mueve,

entre la restringida mirada surreal, el realismo mágico y los ecos clásicos de un “noucentisme” / “novecento” asentado— pero, buscando secretamente algo más, se decide a echar, *encore une fois*, la moneda al aire, trasladando su residencia familiar, esta vez sí, a orillas del Sena.

París bien valía la apuesta por recobrar / revivir aquella pasada atracción personal, que siempre había sentido por la Ciudad de la Luz. Sería, asimismo, una ocasión ideal para buscar nuevas aventuras creativas. Además, de una vez por todas, cedería a la tentación que, desde hacía tiempo, resonaba en su interior, no solo de cara a ejercitar un diferente *modus vivendi*, en sus ambientes bohemios, sino, sobre todo, procurando asumir, por fin, otro *modus operandi*, adscrito a la modernidad, en la ejecución de sus próximas propuestas artísticas. Había aprendido, de manera operativa—frente a las preguntas que el lienzo en blanco formula constantemente—, que el realismo mágico se mueve entre las coordenadas de *lo inesperado* y de *lo improbable* y

él lo había puesto en práctica, sobre todo en el universo formal de los objetos, anclados en la vida cotidiana, convertidos, a menudo, en naturalezas muertas, al margen ya de la existencia humana; pero también sabía que el mundo surreal supone la directa encarnación de *lo imposible*, navegando entre deformaciones oníricas y sobrevenidas relaciones yuxtapuestas.

De hecho, consciente de que la tentación electiva entre lo inesperado, lo improbable y lo imposible, en el dominio de la figuración —que hasta ahora había sido precisamente el suyo— mantenía fuertes interrogantes y dudas, para seguir avanzando en tal itinerario, que preanunciaba, evidentemente, intensas rupturas, toma la decisión —al menos— de que fuese París el posible escenario operativo de tal cambio de rumbo. De darse la ruptura y el salto hacia la *abstracción surreal*, que sentía golpear, con ahínco, en las paredes de su cerebro, mejor que fuera allí, en un contexto diferente y diferenciado. *Alea jacta est*.

Esta vez, la personal apuesta de futuro asumida, con clara decisión, le enraizará profesionalmente en París, durante toda la década de los años cincuenta y también algunos de los primeros años sesenta. Bien es cierto que, justamente en ese periodo, es cuando se amplían también, en paralelo, sus espacios vitales y comerciales, internacionalmente. Su calendario expositivo, ya en diferentes galerías y en distintos países, marcará precisamente su agenda viajera, visitando Argentina (Buenos Aires, Rosario y Santa Fe), Alemania, Bélgica e Inglaterra. Sin duda, las cosas le van bien en su madurez, cuando las intensas experiencias de medio siglo de vida aún le empujan, con fuerza, hacia otros horizontes, que sabe hacer suyos resolutivamente, desde otra “poética” artística. Una decisión no fácil de haber sido adivinada antes, con su afincada figuración, pero que llegó, sin duda, a materializarse, a golpe de deseo de modernidad, secretamente, buscada. Navarro Ramón iba a pasar, pues, página, en su lenguaje pictórico. Incluso intentando modular ciertos diálogos, por momentos de transición, entre ambas modalidades estéticas.

En 1950 expone ya individualmente en París, en la galería Galanis-Hennschel obras que evidencian tanto su caracterizado lenguaje figurativo, tocado de cierto realismo mágico y de mediterránea clasicidad, como sus incipientes aventuras de dinámicos escenarios abstractos, donde a veces tampoco es extraño descubrir la presencia de la figura femenina, en medio de tal entorno surreal, maximizado, con fuerzas expresivas, encarnadas en formas y en cromatismos, nunca antes evidenciados en su dicción pictórica. De hecho, no deja de ser resolutivo que sea invitado en las muestras colectivas, parisinas, entre 1952 y 1955, del Salón des Réalités Nouvelles. Navarro Ramón, a sus 50 años cumplidos, es indexado entre las “nuevas propuestas” que, de la mano de las tendencias rupturistas, posibilitan la llegada de las segundas vanguardias.

Sin duda, es época de reposo, reflexión y relanzamiento, con oportuna mirada al exterior. Se abre así un paréntesis expositivo, que ya se reanudará, como hemos apuntado, en dos galerías (en Buenos Aires y Rosario) de Argentina en 1956 y en otras dos (en Damstadt y Baden Meeiler) de Alemania en 1959, aunque Navarro Ramón nunca deja de participar en colectivas españolas, ni siquiera en ese período: así en 1958 cuelga obra en una colectiva del Círculo de Bellas Artes de Madrid, mientras en 1959 hace lo propio en el Ateneo de Barcelona. Su última muestra en París será ya en 1961, próximo su retorno a España, en la galería R. Creuze.

Especial incidencia volvieron a tener, para él —como es habitual en todos los contextos socioculturales— la asistencia a *vernissages*, convocatorias, tertulias y reuniones en torno al arte, en el París de los cincuenta. Es, a veces, en esas circunstancias de relaciones sociales / culturales, cuando se consolidan amistades, se apuntan nuevos conocimientos y hasta se formalizan visitas, contactos y relaciones con artistas, críticos de arte, periodistas, coleccionistas, gestores culturales, políticos y galeristas. La famosa foto en la que aparece Navarro Ramón con Pablo Picasso (1881-1973), Ossip Zadkine (1890-1967) y Léonard (Tsuguharu) Foujita (1886-1968), en



Juan Navarro Ramón. *Desnudo*. 1974. Óleo sobre tela. 65 x 100 cm.

una inauguración, rodeados de gente, es precisamente de esta época (1954), dando lugar a una larga especulación acerca de sus relaciones.

A veces, se le ha incluido también en la histórica Escuela de París, por el hecho de haber residido en dicha ciudad, sobre todo en la posguerra española, ya que sus visitas anteriores, en los años treinta, fueron más bien breves y de estricto contacto previo. En realidad, referida a la presencia numerosa, dispar y heterogénea de artistas españoles en la ciudad del Sena, cuando se habla, en este sentido próximo a la noción hispana, de la “Escuela de París”, conviene diferenciar, al menos, dos etapas cronológicas dispares, por sus características. En la Primera Escuela de París, anterior a la Guerra Civil Española, hay que referenciar la presencia de destacadas figuras de la vanguardia artística, como Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, Julio González o Maria Blanchard, mientras que en la llamada Segunda Escuela de París habría que citar, entre otros muchos, a Antoni Clavé, Eusebio Sempere, Francisco Bores, Salvador Victoria, Vicente Castellano, José M^a Ucelay, Lucio

Muñoz, H. García Condoy y al mismo Navarro Ramón. Toda una relación de artistas que viven, exilados o no, en París, en determinada época y allí trabajan.

Justamente, en algunas de las cartas que Eusebio Sempere (1923-1985) dirige al Padre Alfons Roig Izquierdo (1903-1987), escritas en la primera mitad de los cincuenta, desde París, recogidas en la Biblioteca del MuVIM (Valencia), he podido encontrar –al estudiarlas en una reciente investigación, que vengo desarrollando, en torno a la etapa parisina de Eusebio Sempere– puntuales referencias a algún que otro encuentro esporádico con el pintor Navarro Ramón, entre otros numerosos artistas españoles conviviendo, entonces, en París. De hecho, ambos participaron, coincidiendo, en las convocatorias del “Salon des Realités Nouvelles”, en esa primera década de los cincuenta. Pero no se deja traslucir la existencia de una relación mayor, de amistad, bien sea por la diferencia de edad (Navarro es 20 años mayor que Sempere), o bien por la clara diferencia de sus respectivas investigaciones plásticas, a pesar de ser am-

bos valencianos, Semper de Onil y Navarro de Altea. Sin embargo, sí que apunta Sempere a Alfons Roig la coincidencia de sus encuentros expositivos. Pero sus lenguajes son radicalmente dispares, en las investigaciones respectivas de aquel histórico momento: mientras Sempere experimenta con formas geométricas, espacios vacíos, luces contrastadas en cajas cerradas, Navarro Ramón postula mundos de ingenuidad, donde se mueven formas abstractas, entre mágicas y surreales, con texturas cromáticas oscilantes en su entorno fluido y onírico. Ambos se han lanzado a descubrir y postular nuevos dominios plásticos de intervención. Coinciden sólo en el contexto expositivo de “realités nouvelles”. Dos apuestas dispares. Eso es todo y nada menos.

Volviendo a Navarro Ramón y a la construcción experimental de un nuevo lenguaje pictórico, que es, justamente, lo que está buscando, tirando del hilo imaginario que está persiguiendo, quizás sea aconsejable –para nuestras pesquisas– rastrear algunas determinadas pautas en el seno de esa evolución que, el mismo viene haciendo posible. ¿Existen momentos de transición efectiva entre ambas realidades pictóricas, es decir entre su normalizada figuración anterior y su ya decidida entrega a la abstracción surreal y mágica, que va construyendo, entre intuiciones, experiencias y juegos combinatorios?

A esta concreta pregunta, solo el análisis pautado de obras, fechas y propuestas plásticas, puede dar respuesta. Efectivamente, cabe encontrar entre finales de la década de los cuarenta y principios de los cincuenta, algunas obras-bisagra, que nos pueden ser altamente útiles y elocuentes, de cara a la posible descripción de esas pautas de interrelación y síntesis, abiertas a nuevos lenguajes futuros. De hecho, Navarro Ramón aún no se ha echado en brazos de la abstracción, pero va reduciendo, al máximo, por un lado, sus escenas de interiores con personaje. Véase, por ejemplo, “Sin título” óleo sobre lienzo, de 1949 (64 x 54 cm.). La figura femenina sentada, en el exterior de casa, con el cesto de labores en el suelo, a su lado, se destaca sobre una pared de color, degradado paulatina-

mente hasta el suelo, en la que sólo un cuadrado (ventana) y una línea en ángulo recto, ayudan a descubrir el esquema formal de la arquitectura doméstica insinuada. Los trazos del rostro han desaparecido, falda, brazos, cara, velo, y torso sólo son ya formas ovaladas, cuya estructura se respeta, para asegurar la comunicación referencial de la escena, en su conjunto. Pero, en realidad, el esquematismo formal es sumamente preponderante. Preanuncia un paso más, que está por llegar, en cualquier momento.

Por otra parte, pongamos otro ejemplo, diverso en su punto de partida: una obra titulada “El espantapájaros”, óleo sobre lienzo de 1953 (81 x 100 cm.). Sin duda, sus antecedentes normalizados hay que buscarlos en sus anteriores bodegones y naturalezas muertas, tocados de realismo mágico. De esos conjuntos de elementos, individualizados en su existencia, pero inscritos paralelamente en la misma escena conjunta, se van a derivar, avanzando la citada década de los cincuenta, una serie de composiciones, que van a ir acentuando su extraña narrativa, conformada de elementos oníricos. En el caso que nos ocupa, quizás el espantapájaros –gestado en la enigmática conjunción de formas plurales, fragmentadas, simplificadas al máximo e independientes– siembra el terror, como denota un personaje, de trazado infantil en su definición conjunta, con los brazos en alto y boca abierta, como únicos guiños referenciales, sobre un fondo homogéneo, pictóricamente trabajado en su textura y granulación.

Siguiendo esta línea de nueva producción artística, de inicios de los cincuenta, en París, Navarro Ramón no tardará ya nada en asumir un reforzado salto hacia adelante. Lo hará, a nuestro modo de ver, a partir de aquellos interiores con figura femenina, que le habían sido tan característicos. Y en este escenario –antes de sobrio realismo mágico– se va a ir urdiendo el cambio hacia la abstracción. La figura sumamente simplificada, permanecerá como flotando misteriosamente, en medio de un magma de formas líquidas y fluctuantes, que la rodean, por doquier. Y, curiosamente, a lo largo de su trayectoria artística posterior, casi de manera in-



Juan Navarro Ramón. *Sin título*. 1985. Óleo sobre tela. 100 x 73 cm.

termitente, Navarro Ramón va a reproducir la misma escena, como si quisiera pedagógicamente –de cara al virtual y futurible estudioso de su obra– dejar bien sentada la clave explicativa de esta enigmática evolución. Cito así, a modo de ejemplo de cuanto apunto, las obras “Venus de la tierra”, óleo sobre lienzo de 1965 (65 x 55 cm.) y “Sin título”, también óleo sobre lienzo de 1974 (100 x 73 cm.). En ambos casos –pudiendo aportar más, en esta línea de argumentación– la mujer fluctuante, bien de pie o tumbada, igual que en sus anteriores cuadros figurativos e intimistas, se enseñorea por completo de la escena, rodeada de un magmático juego de formas cromáticas, entonadas.

En realidad, la evolución experimentada en el conjunto de la década de los cincuenta, hacia las formas abstractas, fue intensa y rápida, toda

vez que ya en 1952 –siendo este año sumamente significativo, en esta línea de cuestiones– podemos descubrir que las claves básicas de la transformación estilística se han cumplido, al menos en una *primera fase*. Su universo de abstracción ha quedado definido, en solo unos años de intenso trabajo experimental, manteniendo en cada obra una estrategia de dualidad compositiva, entre el entorno escenográfico envolvente y el núcleo o núcleos centrales, convertidos en auténticos ejes narrativos. Si el primero (el entorno) ejercita su capacidad circundante, con fuerzas abstractas de intensa plasticidad, el segundo (la escena detectada) fragmenta imaginariamente una posible historia, a través de la suma de elementos imbricados, reducidos a simplicidad extrema en su acumulado reconocimiento. ¿Puede una ameba funcionar como modelo microcósmico animado? Porque, me

atrevo a decir que en esta fase de los cincuenta, la abstracción puesta en marcha por Navarro Ramón obedece a una especie de secreto reconocimiento de vida en las *formas microcósmicas*, extrapoladas a la pintura, por una imaginación activa y recurrentemente experimentadora.

Buenos ejemplos de lo indicado, todos ellos del año 1952, podrían ser obras como: “Sin título”, óleo sobre lienzo de 1952 (130 x 8 cm.), en la que un espacio circular y englobante contiene figuras elementales (personaje y pájaro), transformadas intensamente en su lenguaje de abstracción resolutiva, o “El Poeta”, también óleo sobre tela de 1952 (98 x 80 cm.), donde una forma de cabeza picassiana, alas voladoras y aembas fluctuantes completan las sugerentes encarnaciones simbólicas del conjunto. También “Clarté”, óleo de 1952 (100 x 80 cm.), presenta formas cada vez menos identificables, jugando quizás a la adivinación de un test visual —quizás perro y dueño jugando— o, por cerrar la lista de posibles obras abordables estéticamente, aportamos la pieza “Sin título”, óleo de 1952 (100 x 80 cm.), donde, posiblemente, un espectador contempla la danza de formas piscícolas, muy sugerentemente intervenidas, en un contenedor de acuario.

Precisamente en 1956, Navarro Ramón redacta un breve escrito de reflexión, algo que no le era habitual, o al menos se trata de una actividad literaria que no nos consta estuviera entre sus costumbres más reiteradas. Un escrito en el que medita acerca del arte abstracto y que fue publicado por la Sala Propac, firmado por Juan Navarro. De él hemos ya extraído, oportunamente, el *motto* inicial, que encabeza el presente texto. Pero queremos estratégicamente ampliar, algo más, nuestro acercamiento a sus reflexiones:

“El arte abstracto es, sin duda alguna, consecuencia lógica de la evolución de la sociedad en todos los aspectos de la vida y concretamente en su apreciación moderna de la belleza. Esta conclusión nace del principio consecuente de que en arte, *tanto la renovación como las aportaciones propias,*

deben considerarse por encima de todas las normas establecidas.

Por tanto, partiendo de esta conclusión, *el artista tiene el deber de expresar sus sentimientos, prescindiendo incluso de todo lo que le ligue al pasado y le influya a través de lo expresado por otros, y en un impulso de dentro a fuera poner al descubierto, en cualquier forma o esencia plástica, su propia expresión”.*

Tres conceptos subraya, pues, en los planteamientos programáticos que operativamente pone en manos del artista: la necesaria renovación y aportación propia y el deber de expresar sus sentimientos, a través de sus obras. Pero sigue matizando:

“En este dominio del arte abstracto, a nosotros nos acucia la misma prisa, la misma necesidad de lo inédito se impone y al compás del tiempo que vivimos, la evolución del artista es, asimismo, cada vez más acelerada. De ahí que la investigación y la búsqueda constantes se hayan convertido en el signo actual de la autenticidad, en el aspecto positivo de la tensión, el rigor y la gravedad que nos invade; porque ciertamente, nosotros vivimos una época grave, donde el juego gratuito no tiene lugar”.

La descripción que aborda, respecto al arte abstracto, no nos deja duda acerca de la seriedad de su compromiso y de sus afanes de superación, tanto en su primera incursión abstracta de los cincuenta, como en la siguiente y más dilatada cronológicamente.

De hecho, ya en los sesenta y setenta, una especie de nueva y *segunda fase* se abre directamente, más bien, hacia el desarrollo de *macrocosmos pictóricos*, con mayores y mucho más intensas manifestaciones de color, en sus enigmáticas resoluciones visuales. Y así será ya hasta el final de su producción pictórica, siempre que siga cultivando sus apetencias de ensueños abstractos, entre cosmogonías secretamente matizadas, en aras de una estética *in nuce*. Un mundo más su-

Juan Navarro Ramón, en el centro, e una inauguración.
1971.



Juan Navarro Ramón, fotografía de estudio.
Años 20.



Picasso, Zadkine, Foujita y Juan Navarro Ramón. Parí,
1954.



rreal, mágico, poético y denso en el repertorio de elementos intervinientes. Igualmente, cabría citar ejemplos de lo indicado, en esta segunda opción pictórica emprendida por Navarro Ramón. Vemos algunos de ellos: “Franjas rojas”, óleo de 1962 (116 x 48 cm.), “Formas”, óleo de 1966 (73 x 92 cm.), “Composición nº 4”, óleo sobre tela de 1978 (73 x 92 cm.) o una obra de mayor formato “Sombras transparentes”, óleo de 1973 (130 x 162 cm.).

Dos fases, pues –en este recorrido por la abstracción–, cabría especificar en el itinerario de Juan Navarro Ramón, en las últimas décadas de su quehacer artístico. A pesar de que –todo sea dicho– también es fácil encontrar retornos pictóricos, esporádicos e intermitentes, hacia la figuración, en determinados momentos de su trayectoria. Citemos, por ejemplo, en relación a esta figuración revisitada, que podrían ser muchas, obras como “Hermana del pintor”, óleo sobre lienzo de 1952 (61 x 50 cm.), “El niño del guitarrico” también óleo sobre tela de 1973 (83 x 65 cm.) o “Bodegón”, óleo de 1975, (46 x 38 cm.). Emblemáticamente, por tanto, puede pasar, en su producción pictórica, de unos recursos figurativos a otros abstractos o viceversa, en los últimos tramos de su vida artística, dominados, totalmente, la técnica, el concepto y la expresión estética correspondiente.

Definidas ambas “poéticas” –con su respectivo concepto de arte, su programa de producción y su ideal modélico correspondiente– será viable redescubrir, según contextos, situaciones geográficas y reminiscencias vitales, cómo Navarro Ramón puede rememorarse a sí mismo, a través del rescate plural de sus pautados lenguajes pictóricos. En realidad, así ha sido, a lo largo de los lustros posteriores, tras retornar a Barcelona, como centro estratégico, y más tarde a Sitges, ya en 1979. Desde allí, los desplazamientos puntuales, los viajes de trabajo, los retornos obligados a Altea y la cadena de más de veinte exposiciones, entre Madrid y Barcelona, básicamente, pero también en Zaragoza, León o Valencia (Galería Ribera, 1977).

Cuando en enero de 1989 fallece su esposa

Josefa Fisac, la suerte de Juan Navarro Ramón está ya definitivamente echada. Enfermo, sin reconocer a nadie, se encierra y consume en su secreto mundo de silencio y de sonrisa permanente. Fallece en Sitges, el 9 de junio, a las puertas del verano de ese mismo año. Esta vez, sin tener la oportunidad de volver a sus obligados paisajes de Altea.

Mientras sigo contemplando sus obras, en el museo que lleva su nombre, recuerdo también sus palabras, entre la espontaneidad y la norma, entre la memoria recobrada y la reformulación de sus criterios e ideales:

“Todo lo que ha sido ya dicho y hecho, en el dominio artístico, resulta inútil repetirlo. Mientras se creyó, por mucho tiempo, que renovarse no era necesario, las cosas quizás fueron diferentes. Pero hoy, nosotros, soportamos mal la repetición, en esta búsqueda constante de belleza, que nos empuja. Quizás por eso somos más sensibles a una obra imperfecta pero nueva, que a una perfección ya conocida”.

También por eso fue capaz Navarro Ramón de plantearse, en cada etapa, siempre nuevos problemas: para poder rastrear, seguidamente, diferentes soluciones... moviéndose *entre los hilos y el ovillo*. Aunque en tal dinámica de constantes reajustes se viera, a menudo, obligado –como apuntó certeramente A. M. Campoy, en alguna de sus críticas– a aproximar, hasta los límites de lo permisible, los complejos y difíciles diálogos entre lo abstracto y lo figurativo, a barajar hábilmente lo experimental con la tradición, a enfrentar, de forma impenitente, la realidad –sorprendida entre la percepción y la imaginación– con lo onírico, a través de mágicas transfiguraciones flotantes de color, ritmos y melodía de líneas.

Curioso trabajo de hibridación y formas mixtas, en medio de esa decisiva, constante e indiscutible presencia de su voluntad pictórica, capaz de jugar la difícil partida de transitar entre las dos categorías estéticas, habilitadas en



Juan Navarro Ramón. *Busto de José M. Cortés*. Escultura en barro. Sin fecha

sus retos de funámbulo: desplazarse biográficamente por la cuerda tensa que relaciona la figuración con las formas abstractas, alardeando operativamente de su viabilidad, en momentos de relevos y exclusión.

Solo una reflexión más. Siempre he pensado que la estructura que nos permite concebir y explicar(nos) el mundo circundante y posibilita también el hecho de entendernos a nosotros mismos –en los distintos momentos y circunstancias históricas– se puede identificar, en buena medida, con los lenguajes que empleamos / elaboramos para expresarnos, en esas mismas coyunturas. De ahí que, en cuanto sujetos de conocimiento y de acción, nunca seamos idénticos a los demás. En ese marco de identidades y diferencias cabe basar, pues, las oscilantes claves de articulación entre la biografía personal y

la biografía artística de cada artista estudiado. Y así se ha intentado espigar y comprender, al menos a grandes rasgos, la trayectoria artística y biográfica de Juan Navarro Ramón, a sabiendas de que el viejo Virgilio tenía, sencillamente, razón, cuando dejaba caer, como de pasada: *Trahit sua quemque voluptas*. Virgilio *Buc.* 2, 65. Sin duda, a cada cual le arrastra su pasión.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA, EN TORNO A LA FIGURA Y OBRA DE JUAN NAVARRO RAMÓN

AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Catálogo de muestra homenaje. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Agramunt Lacruz, Francisco *Arte y represión en la guerra civil española*. Publicaciones Generalitat Valenciana. Valencia, 2005.

Agramunt Lacruz, Francisco *La vanguardia ar-*

tística valenciana de los años treinta: arte y compromiso político en la II República. Conselleria de Cultura. Generalitat Valenciana. Valencia, 2006.

Agramunt Lacruz, Franciso (Dir.) *Diccionario de Artistas Valencianos del siglo XX*. Albatros, Valencia, 1999.

Areán González, Carlos *30 años de arte español*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1972.

Areán González, Carlos *Navarro Ramón*. Catálogo muestra. Sala Gaudí, Barcelona & Galería de Luis, Madrid, 1973.

Balsalobre García, Juana María “Navarro Ramón: Viaje, Camino, Experiencia. Relaciones con otros artistas”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Blasco Carrascosa, J. Ángel “Una mirada retrospectiva sobre la obra pictórica de Navarro Ramón”. Catálogo muestra *Juan Navarro Ramón*. Casa Cultura de Altea, 1993.

Bonet, Juan Manuel *Diccionario de las Vanguardias Artísticas en España 1907-1936*. Alianza Editorial. Madrid, 1995.

Campoy, Antonio Manuel *Cien maestros del arte español contemporáneo*. Ibérico Europea de ediciones. Madrid, 1976.

Campoy, Antonio Manuel *Diccionario Crítico de Arte Español Contemporáneo*. Ibérico Europea de ediciones. Madrid, 1973.

Carrazoni Hernández, Natalia “Una vida para el arte”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Caruncho Amat, Luis María (Coord.) *París, París, París. Veinte artistas españoles de la Escuela de París*. Catálogo de la Muestra. Fundación Pedro Barrié de La Maza. A Coruña, 2001.

De la Calle, Romà “Entre los hilos y el ovillo: Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus poéticas pictóricas”. *Descubre una obra de Juan Navarro Ramón*. Ajuntament d’Altea & Institut de Cultura Joan Gil-Albert, 2017.

De la Calle, Romà “Juan Navarro Ramón: experiencias pictóricas de la intimidad”. Catálogo *Juan Navarro Ramón*. Museu Monjo. Vilassar de Mar, 2002.

Espí Valdes, A. & Gázquez Méndez, D. *Pintores alicantinos 1900-2000*. Publicaciones Diputación de Alicante. Alicante, 2001.

García García, Manuel *Memorias de posguerra. Diálogos con la cultura del exilio (1939-1975)*. PUV. Universitat de València. Valencia, 2014.

Hernández Guardiola, Lorenzo “La pintura de Juan Navarro Ramón”. En AA. VV. *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Instituto de Cultura Juan Gil-Albert. Alicante, 2005.

Muñoz Ibáñez, Manuel *La Pintura Contemporánea del País Valenciano: 1900-1980*. Editorial Prometeo. Valencia, 1981.

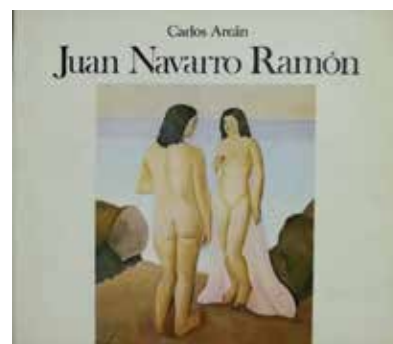
Muñoz Ibáñez, Manuel *La pintura valenciana de la posguerra*. Publicacions Universitat de València. Valencia, 1944.

Rodón, Francesc *Navarro Ramón*. Artistas españoles contemporáneos. Publicaciones Ministerio Educación y Ciencia. Madrid, 1978.

Rodríguez Ruiz, Delfín *El Círculo de Bellas Artes de Madrid. 125 años de historia (1880-2005)*. Catálogo exposición. Bancaja & Ministerio de Cultura. Madrid, 2005.



Portada monografía. Ministerio de Educación, Madrid, 1978.



Portada de libro. Carlos Areán, 1973.