

Monjalés: la aduerveración talética

*A Monjalés,
en su 85 aniversario*

Alberto Ferrer García
Doctorando en Filosofía
Universitat de València

RESUMEN

Este artículo analiza todas las etapas artísticas por las que ha atravesado Josep Soler Vidal «Monjalés» (Albaida, 1932): desde sus influencias de El Bosco hasta su arte abstracto, expresionista y naturista. «No creo en el más allá sino en el más acá, en lo que vivimos en la tierra, yo contemplo más lo terrenal que lo celestial», afirmó Monjalés

Palabras clave: Monjalés / Pintura / Arte contemporáneo / Siglo xx

ABSTRACT

This paper analyzes all periods of Josep Soler Vidal «Monjalés» (Albaida, 1932): from their influences of El Bosco until his naturalist, expressionist and abstract art. «I do not believe in the hereafter, here and now we are living on earth, so I no longer watch terrestrial than celestial», explains Monjales.

Keywords: Monjalés / Painting / Contemporary Art / 20th Century

I. UN AZUL SOBRECARGADO DE ENJUGO POÉTICO

Josep Soler i Vidal –Monjalés– nace en Albaida (València), el 6 de febrero de 1932. Se inició en la pintura, de mano del también albaidense José Segrelles –y su, como lo denominaron los americanos, «*Segrelles blue*»¹–, a mediados de los años cuarenta. Los valles de su Albaida natal ocuparían buena parte de su producción naciente: sugestivos paisajes en los que, paulatinamente, se iban introduciendo desgarradoras figuras que irían emancipándose² hasta llegar a *El pacto de las premoniciones* (1954-1957/59): una lucha contra el naufragio de un delicado expresionismo lírico.

Al dorso de *Deslizarse en transparencias* (1956) escribe Monjalés: «En aguas del Cabo de la Nao [donde Alfaro practicaba la apnea], la Ilusionista, observa discretamente a Andrés Alfaro y verifica con admiración que en España se realizan a diario acciones positivas contrarias al naufragio». No todo parecía perdido en una España de agreste orografía como la del cabo descrito. Las

famélicas figuras que acunaban mascotas, hacían sonar dulces instrumentos o labraban paradojas asemejando saltimbanquis hieráticos, encontraron una transmutación posible de lo real en un diálogo con *El jardín de las delicias* (ca. 1500-1510) de El Bosco. En Monjalés, las fronteras entre *mundo y hombre* se disuelven; *El pacto de las premoniciones es el drama del hombre actual*: «La vida es tragedia y mis personajes están desconcertados para mostrar la crudeza de la misma» –aseveró nuestro artista en cierta ocasión.

La nochebuena de 1957, unos meses después de su incorporación al Grupo Parpalló –propuesta por Salvador Soria–, el diario *Las Provincias* publica una nota de Juan Portolés en la columna de arte contemporáneo: «De toda su sensibilidad brota pintura. Su personalidad es el Arte suyo... [...] Su pintura es humilde, musical, íntima, dulcemente trágica. Casi puede entrar en una calificación de “sinfónica”»³. Una pintura que no sabría definir pero que siente. Para Portolés, los límites entre la obra y el artista se desvanecen: su estudio, dice, es su *primer cuadro*. El pintor encuentra al hombre.

Monjalés había encontrado que el gris del cielo que oculta al azul, los mates que rompen la risa fácil del fulgurante color, el silencio que no decía la música, eran tan importantes, tan ligados a la vida, tan propios, que él los amaba sin el desprecio insano del hombre cómodo, de la fe muerta de unos años pasados...

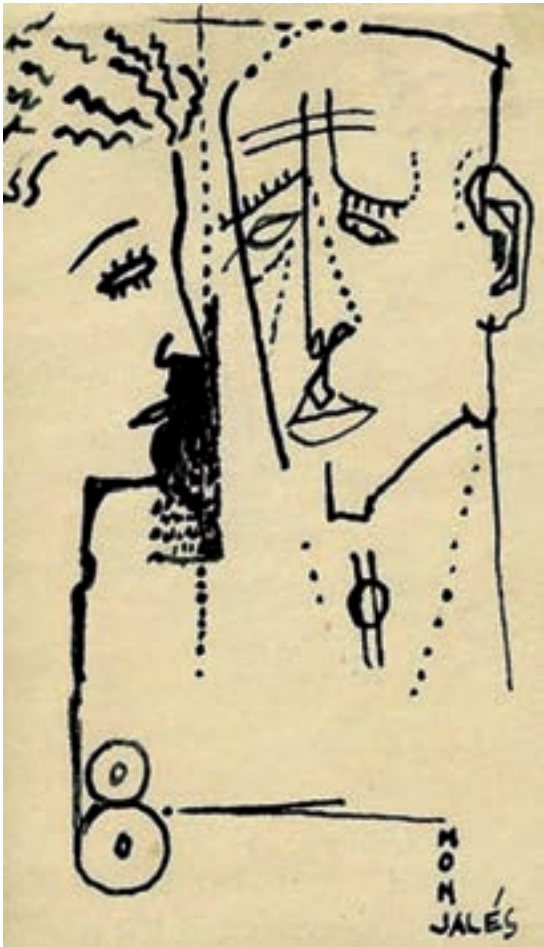
Cuando Monjalés veía un gris, le recordaba que existía un azul. Cuando un rojo le cegaba, abría los ojos a un rosa. Cuando el silencio envolvía con su lobreguedad su espíritu, musitaba una canción que aprendió en la cuna. Y Monjalés se hizo pintor. O mejor, el pintor encontró al hombre. [...] [Monjalés] amó al amor, a las pe-

1 Elisabeth Howard, «The Segrelles Blue», *Valencia Atracción* 58 (1931), p. 84.

2 Véase, con el fin de dar verosimilitud a mi suposición, el paradigma de lo dicho que hallamos al comparar *Olivos de Albaida* (1954) con el *apunte* –no la obra– para *Aura constelada* (1954) –firmado, por cierto, como «J. Soler». Idénticos olivos a los pies de un cerro ahora más pronunciado; y en el olivo central, injertadas en su tronco, dos famélicas figuras hechas copartícipes de la raíz y la savia del mismo.

3 Juan Portolés, «Monjalés», *Las Provincias* (València), 24 de diciembre de 1957.

4 Juan Portolés, «Ante la próxima exposición de Monjalés en Castellón», *Mediterráneo* (Castellón), 18 de abril de 1959.



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm. Colección particular.



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm. Colección particular.

queñas cosas, con todo su corazón⁴.

En definitiva, para Monjalés, *el color es una forma de la realidad*. Y los colores de *El pacto de las premoniciones* son la forma de una realidad muy precisa: la forma en que se transmuta la vida. No queda nada en ella de lo natural: «No trabajo del

natural, sino delante de la naturaleza».

Figuración y abstracción conviven en nuestro autor hacia finales de los cincuenta⁵. Aunque la mencionada serie se cerrará a principios de 1957 con el inicio de *Itinerarios* (1957) sus arlequines perduraron en los dos grandes murales

⁵ Son también representativas de lo dicho las ilustraciones –fechadas en 1958– para el ensayo de Sabino Alonso-Fueyo, *El drama del hombre actual*, València, Publicaciones del Seminario de Filosofía de la Universidad de Valencia, 1958. Todas ellas parecen retornar a los personajes originarios de *la tierra lívida* (1954) y a los paisajes de *xiquets* –como maliciosamente los tildaron algunos compañeros de la época– de Albaida: olivos, flores, cerros, barbechos; valles interminables esbozados por el alba o engullidos por el ocaso pero siempre de inocente trazo.

—de cincuenta metros cuadrados— que presidieron durante décadas —hoy desafortunadamente desaparecidos— el salón de fiestas del hotel Astoria Palace de València, inaugurado el 5 de diciembre de 1959. Las relaciones humanas esquematizadas en formas, por lo general rectilíneas y siempre geométricas, seguían siendo el eje de este conjunto que presidía un espacio destinado a similares encuentros: un ápice de amor en la crudeza.

Cantan los inocentes azules en el paisaje que sugiere la posibilidad de un mundo mejor. Su mundo, melódico y acorde con una naturaleza pulcra y sin ángulos, ofrece un contorno limpio de elementos inútiles. *Pero Monjalés corre un inminente peligro. El peligro de sentirse cómodo y feliz en su risueño mundo*⁶.

2. DE LOS ARLEQUINES A LAS FORMAS PURAS: FIGURAS COMIDAS POR EL TIEMPO

Al final todo —incluso aquello que creemos más firme y sólido— termina por resquebrajarse como la tierra seca, abierta en fisuras por el sol. Monjalés no se sintió grato con su *risueño mundo*: «Esta pintura ha pasado para mí. [...] Cada época tiene sus exigencias artísticas»⁷. En la terraza del número cuatro del *carrer de la Corretgeria* —aquella donde Alfaro dibujó su *Desde el estudio de Monjalés* (1957)— no quedaba *ni un rincón para la esperanza*. «La austera sequedad de Monjalés»⁸ lo inundaba todo: había comenzado a pintar sus *Albescencias* (1958). Todo había pasado menos *la tierra lívida*, permanente como un poso insoslayable.

En sus nuevos cuadros hay menos esperanza,

menos mundo. Todo se ha fosilizado. Todo se ha vuelto polvo y tierra. Allí están reducidas ya a la nada sus figuras arlequinescas. [...] Apenas otros colores que los de una tierra calcinada, inhabitable⁹.

Jacinta Gil y Monjalés fuman mientras oscurece y los tranvías se arrastran con estruendo. «A veces pinto con rabia» —le confiesa. «Una muesca, una cicatriz, un araño. El pintor quiere herir su mundo exigiéndole más»¹⁰. Ambos se lo estaban exigiendo. No podían trabajar al margen ignorando aquello que les pedía la pintura de su momento.

El contacto con los ambientes europeos —París, Bruselas...— motiva la translucidez y livianidad de esas superficies que tratan de parcelar amargas desolaciones: formas resquebrajadas con voluntad de agruparse en un plano superior. La pintura de Monjalés —dice Aguilera Cerni— brota de una oscuridad tan insondable como la del cosmos; no tiene raíces, sencillamente *hace acto de presencia*¹¹.

A principios de los sesenta ya no quedaría ni rastro de su hipnótico azul: la tierra había vencido al cielo. Tostados, grises, tímidos violáceos y recios rojizos que van siendo devorados sin clemencia por una oscuridad a cada paso más tupida y solemne.

Unas estructuras generalmente rectangulares, luminosas, simultáneamente lógicas y enigmáticas, organizadas en un plano negro donde estaba sugerida la profundidad de un espacio ilimitado en el que instalaba sutiles armazones de claridad¹².

Sin embargo, la *colección de desgarros*¹³ que

6 Jacinta Gil, «El Salón de Otoño: Pérez Pizarro, Monjalés, Soria, S. Faus, F. Montañana», Revista (Barcelona), 9 de noviembre de 1957. Los subrayados son míos.

7 Jacinta Gil, «El estudio de Monjalés. De los arlequines a las formas puras» (ca. 1958). *Sin más datos respecto a la publicación*. Recorte de prensa recogido en la página 70 del *Archivo del Grupo Parpalló* confeccionado por la artista.

8 Alexandre Cirici, *El arte catalán*, Madrid, Alianza, 1988, p. 392.

9 Jacinta Gil, «El estudio de Monjalés», loc. cit.

10 *Ibid.*, loc. cit.

11 Cf. Vicente Aguilera Cerni, «Monjalés», *Sens Plastique* 23 (1961).

12 Vicente Aguilera Cerni, *Panorama del nuevo arte español*, Madrid, Guadarrama, 1966, p. 196.

13 Hay un interesante paralelo a esta «colección» en las ilustraciones que Monjalés realizó para la revista *La caña gris* entre la primavera de 1960 y el otoño de 1961: quebradizos trazos resueltos en unos pocos segundos cuya dureza es capaz de detenerlos.



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm.
Colección particular.



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm.
Colección particular.

Monjalés había ido articulando lo resultaba insuficiente: «[Presumí] la incapacidad del lenguaje informal para extraer las consecuencias buscadas»¹⁴; no había espacio en él para una genuina *denuncia*. En 1960 —a su vuelta de la xxx Bienal de Venecia— sus pinturas experimentan un cambio sustancial que se inicia con *La paloma de la paz* (1960). Sus insinuaciones resultaban más que evidentes; aquellas pústulas no podían

contener más ese silencio.

3. UN PROYECTO DE TRANSUSTANCIACIÓN DE LO REAL

Los torturados habían brotado —como los rostros de *Nosotros* (1961) o *Memoria* (1961)— del más hondo abismo clamando un nuevo lenguaje plástico —aquel que etiquetamos como «realismo social»— que no meramente sugiriese un

¹⁴ Carta de Monjalés a Pascual Patuel desde Bogotá, fechada el 8 de noviembre de 1988. Citada en Pascual Patuel, *Informalismo matérico en la pintura valenciana*, Castelló, Diputació de Castelló, 1997, p. 117.



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm. Colección particular.

cambio sino que efectivamente lo acometiese. Parafraseando la última de las célebres *Tesis sobre Feuerbach* de K. Marx: «No han hecho más que *interpretar* de diversas maneras el mundo; ya es hora de ponerse a *transformarlo*».

Durante una década (1960-1971) la pintura de Monjalés dejará de ser una *pintura de interpretación* para pasar a ser, estrictamente, una *pintu-*

ra de transformación; una pintura que acometa, en realidad de verdad, una *transustanciación humana* del universo y una *transustanciación universal* del hombre –por decirlo en los términos del filósofo español del exilio J. D. García Bacca. Tales transformaciones se harán por *transmutación total*, íntegra; por *transustanciación* y «transustanciar es [...] asimilar, digerir, absorber real y verdaderamente algo, sin aniquilación alguna de realidad, ni en asimilado ni en asimilante, con eliminación y desecho de lo inasimilable»¹⁵. Hay pues, en la pintura de Monjalés, un cambio sustancial sin que ésta pierda absolutamente nada de aquello que previamente poseía; un cambio *monstruoso* –fruto de una complicada introspección personal– pero *lógico* –por emplear ahora el vocablo de Manuel Muñoz en *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1977)*¹⁶.

Lógico por dar cuenta del proceso de «avidez informativa» que se va jalonando en el acceso a los nuevos desarrollos plásticos de principios de siglo, sin abandonar la *poética personal* que configura ese compromiso común: Monjalés «busca esa doble avidez comunicativa de ideas aferentes y de ideas eferentes hacia la sociedad en la época que le ha tocado vivir»¹⁷. *Una de las dos Españas había de belarle el corazón*.

Después de permanecer oculto en Barcelona, el 15 de agosto de 1967, salió del país en el maletero de un coche conducido por el actual eurodiputado socialista Raimon Obiols. *No habrá amnistía para Monjalés*¹⁸. Desde marzo de 1968 fijará su residencia en Bogotá, donde simultaneará la docencia en la Universidad de los Andes –hasta el año 1973– con la apertura de un taller de cerámica –que perduró hasta su vuelta definitiva a València en febrero de 2013. En este último desarrollará su faceta escultórica –condicionando fuertemente su pintura

¹⁵ J. D. García Bacca, *Humanismo teórico, práctico y positivo según Marx*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 15.

¹⁶ Manuel Muñoz Ibañez, *La pintura contemporánea del País Valenciano (1900-1977)*, València, Prometeo, 1977.

¹⁷ *Ibid.*, p. 281.

¹⁸ Jaime Millas, «No habrá amnistía para el pintor Monjalés», *El País*, 26 de noviembre de 1976.

posterior— al dotar de tridimensionalidad a los clásicos bidimensionales de los maestros de la paleta: Picasso, Toulouse-Lautrec, Goya, Monet, Velázquez... Piezas que fuerza a salir de una bidimensionalidad que les era cómoda para hacerlas volver a ella proyectando *Nuevas sombras* (1979-2011).

4. EL ROCÍO COMO PRINCIPIO (ἄρχή) EXISTENCIAL

Tales, el Milesio, fue el primer φυσικοί—in-
dagador de la naturaleza— griego que comprendió el ser de las cosas como un *todo*; el primero, según Diógenes Laercio, en recibir el nombre de *sabio*; el primer *filosofante del más acá*—de *El fluyente tono del más acá* (1955-1957)¹⁹. Estadista, ingeniero, astrónomo... Lució su agudeza matemática y geométrica importada, presumiblemente, del viejo Egipto. Sólo se nos preservaron sus palabras por boca de quienes admiraron su legado. Por ellos sabemos hoy que, para el Milesio —como para los remotos mitólogos del Oriente próximo—, el agua era la fuente de todas las cosas; el ἀρχή material por el cual todo lo que existe llega por vez primera al ser y torna a ello en su corrupción. Cuando todo se marche, al nada generarse ni destruirse, la materialidad de lo húmedo será el sustrato persistente. En Bogotá, desde la ventana del estudio de Monjalés, Tales de Mileto seguirá observando *el rocío sobre las hojas de la ayabuasca* (2013).

Es posible que tal *filosofema* no fuese más que una sencilla conexión ancestral, o quizá el de Mileto forjó la novedosa inferencia que hacía del agua constitutivo continuo y oculto de todo lo que hay; sea como fuere, el agua, del mismo modo que es manantial cosmogónico está irremediabilmente implicada en la esencia misma del mundo evolucionado. Y así, en consecuencia, el cosmos estaba de algún modo *vivo*; dina-



Monjalés: *Sin título* (1958). Tinta sobre papel, 8'9 x 5'2 cm.
Colección particular.

mizado por un constante flujo que jamás podía ser detenido.

En 2012 —un año antes de su regreso a València— Monjalés inicia, con «*En lo sucesivo*» y «*No ser para menos*», la serie en la que trabaja ac-

¹⁹ Título de la «subserie» dentro de *El pacto de las premoniciones*.

tualmente: *Adveraciones taléticas* –las evidencias del Milesio imbricadas con los dibujos botánicos de la Expedición de Mutis. La Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783-1817) fue un inventario botánico llevado a cabo por José Celestino Mutis; uno de los más importantes y representativos de la iconografía botánica americana del siglo XVIII. El taller de artistas de susodicha expedición –supervisado al milímetro por el clérigo gaditano y establecido de forma permanente en la Casa Botánica de Mariquita (Colombia)– creó un estilo distinguido donde su cuidada composición fusionaba belleza y fidelidad al objeto; características que se destilan en las últimas pinturas de nuestro autor.

Otras particularidades del *estilo Mutis*, también compartidas por Monjalés, son la composición de la imagen distribuida en torno a un eje central de simetría, y una técnica refinada en el uso cromático de rojos y verdes que, en el caso de las primeras obras mencionadas de esta serie, tienden a lo violáceo –en su doble acepción: cromática y botánica– licuados por el azul de sus orígenes: un *azul purpurado*. El habito de la planta, en posición central, se asemeja a una representación ideal donde parecen convivir su verso y su reverso, las hojas viejas junto a las más frescas, las flores maduras junto a los capullos, frutos y semillas... y en su cúspide –vuelta ahora una estalactita– rezuma una quebradiza gota apunto de caer. Los dibujos se presentan en una imagen plana, al modo de ejemplares de herbario prensados, y con una simetría no muy acentuada pero sugerida en la composición; algo que las gotas de lluvia no logran borrar y arrastra «*Cavanilles banyat per la rosada en la Serra de Mariola*» (2013).

Lo *mutisiano* como pretexto para *dar verdad* al Milesio, para acrecentar las condiciones de la *vida* –una vida que se trasluce en lo líquido. ¿Quién me negará que fuese un mal encabeza-

miento para todas estas pinturas la advertencia talética: «Sea tu oráculo la medida»? Atesorar lo líquido es atesorar nuestra existencia –y no es sólo una exhortación de índole material: es en la comprensión de ese *devenir* donde nos va la vida.

El sueño, para Monjalés, es anticipación de la realidad, es más real que ésta, porque su fundamento es el devenir, el cambio de lo real. [...] Monjalés sabe que los naturalmente noctámbulos intuyen que las mejores cosas se te ocurren [...] durante la muerte pactada²⁰.

En lo fugaz reside el fundamento de lo real. La estructura de nuestra conciencia, aunque lo anhela, no puede soportar la fijeza de los objetos. La última pintura de Monjalés es una pintura del *desvanecimiento*.

El pasado abril el pleno municipal de Albaida declaró 2017 «*Any Monjalés*», y es que como no hace mucho declaró nuestro autor: «¡Todavía tengo mucha faena por hacer!». Al ser del hombre lo caracteriza una perpetua hambre de inmortalidad, y Monjalés será inmortal por haber hecho suya la sentencia del Milesio: «Gobiérnate bellamente a ti mismo».

5. BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA CERNI, Vicente. *Panorama del nuevo arte español*. Madrid: Guadarrama, 1966.

AREÁN, Carlos Antonio. *Veinte años de pintura de vanguardia en España*. Madrid: Editora Nacional, 1961.

Arte normativo: 50 aniversari de la primera exposició conjunta d'art normatiu espanyol. València: Generalitat Valenciana, 2010.

BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.

— *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009.

20 Daniel de Campos, «Monjalés por Daniel», en *Monjalés. Exposición 1954-2012*, Bogotá, Centro Cultural y Educativo Español «Reyes Católicos», 2012, pp. 9-10.

BOZAL, Valeriano *et al.* *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

DE AZCÁRRAGA, Adolfo. *Arte y artistas valencianos*. València: Caja de Ahorros de Valencia, 1989.

DE HARO GARCÍA, Noemí. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

DOMÍNGUEZ, Martí. «Josep Soler “Monjalés”». En: DOMÍNGUEZ, Martín y CÍSCAR, Jesús, *Estudis d'art*. València: Fundació Bancaja, 2013, pp. 237-244.

Monjalés. 30 octubre – 1 diciembre 2007. València: Galería Rosalía Sender, 2007.

Monjalés. Exposición 1954-2012. Bogotá: Centro Cultural y Educativo Español «Reyes Católicos», 2012.

Monjalés. Una trayectoria artística: 1953-2014. València: Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, 2014.

MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel. *La pintura contemporánea del País Valenciano 1900-1977*. València: Prometeo, 1977.

— *La pintura valenciana de la posguerra*. València: Universitat de València, 1994.

PATUEL CHUST, Pascual. *Informalismo matérico en la pintura valenciana*. Castelló: Diputació de Castelló, 1997.

VERGNOLLE-DELALLE, Michelle. *Peinture et opposition sous le franquisme: La parole en silence*. Paris: L'Harmattan, 2004.