



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 8

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.8.2020>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2020

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 8 2020

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

ALFONS ROIG Y MANOLO MILLARES EN DIÁLOGO: LOS DOCUMENTOS DEL ARCHIVO ALFONS ROIG (MUVIM, VALENCIA)

DIALOGUE BETWEEN ALFONS ROIG AND MANOLO MILLARES: THE DOCUMENTS OF THE ALFONS ROIG ARCHIVE (MUVIM, VALENCIA)

José Luis de la Nuez Santana¹

Recibido: 03/05/2020 · Aceptado: 15/06/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2020.27415>

Resumen

En este artículo se realiza un análisis de la correspondencia mantenida entre el sacerdote y crítico valenciano Alfons Roig y el pintor Manolo Millares a lo largo del periodo 1956-1957. Los contenidos de esta correspondencia revelan aspectos de interés sobre la actividad artística del pintor canario y la labor realizada por Roig en la difusión del arte contemporáneo. En una segunda parte del artículo se estudian los contenidos de un texto elaborado por Millares sobre su obra que fue enviado a Roig y que hoy en día se conserva en la fundación que lleva su nombre en Valencia. El interés de este texto radica en que supone la primera reflexión de importancia de Millares sobre su obra en un momento clave de su vida artística, en clara evolución hacia el informalismo.

Palabras claves

Arte y religión; pintura informalista; arte abstracto; arte social; Alfons Roig; Manolo Millares.

Abstract

This article analyses the correspondence between the Valencian priest and art critic Alfons Roig and the painter Manolo Millares throughout the period 1956-1957. The contents of this correspondence reveal aspects of interest in the artistic activity of the Canarian painter and the work of Roig's dissemination of contemporary art. A second part of the article examines the contents of a text prepared by Millares on his work sent to Roig and today preserved in the foundation that bears his name in Valencia. The interest of this text is that it represents Millares' first important

1. Universidad Carlos III de Madrid. C. e.: nogal@hum.uc3m.es; ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2823-0070>.

reflection on his work at a key moment in his artistic life, clearly evolving towards informalism.

Keywords

Art and religion; informalist painting; abstract art; social art; Alfons Roig; Manolo Millares.

.....

LA BIBLIOTECA del Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat (MUVIM), ubicada en la capital levantina, alberga el archivo del eclesiástico Alfons Roig Izquierdo, una figura de relevancia en la difusión del arte contemporáneo en la España del primer franquismo, un partidario de la renovación del arte religioso, que él entendía que debía estar en sintonía con los lenguajes dados a conocer por las vanguardias. La visita a este archivo depara al investigador del arte español contemporáneo una interesantísima documentación, sobre todo una amplia correspondencia con escritores y artistas. Entre estos, el pintor canario Manolo Millares, que mantuvo con Roig un intercambio epistolar entre 1956 y 1957. Además, Millares, que había abandonado la capital gran Canaria en septiembre de 1955 para trasladarse a Madrid, envió a Roig un texto manuscrito explicativo de su obra que constituye el primer documento importante que nos permite profundizar en el pensamiento artístico del pintor en un momento clave de su vida creativa, cuando ya se ha adentrado en el terreno del informalismo matérico. Todo este aporte documental nos deja ver el valor de la transmisión de las ideas artísticas en un contexto cultural pobre y muy poco proclive a las novedades que aportan los lenguajes del arte contemporáneo. El mundo del arte español contemporáneo está a punto de dar un vuelco decisivo en su apertura al ámbito internacional, pero lo que se lee aquí responde en gran medida a la incertidumbre y a las dificultades que informan el periodo previo.

LA CORRESPONDENCIA

Manolo Millares contactó con Roig gracias a Vicente Aguilera Cerni². En una carta del 26 de noviembre de 1955, el crítico valenciano le escribe al pintor canario y le hace saber a este que «el sacerdote, profesor y crítico de arte Alfonso Roig» iba a dar unas conferencias en Madrid. Aprovechaba Aguilera, además, para subrayar el perfil intelectual de aquel: «...gran enamorado del arte moderno, en especial del abstracto. Es un buen amigo mío, al que admiro mucho [...] Aparte de eso, procura ir a sus conferencias, que te garantizo que serán muy buenas. Son sobre arquitectura. La última, 'El clásico problema de lo nuevo'. Supongo que pondrá alguna 'bomba', pues además de ser moderno, brillante y competente, es combativo. Creo que te interesará oírlo y conocerlo»³. De esta manera, pues, Millares y Alfonso Roig entraron en contacto y comenzaron a escribirse. La corta correspondencia, ocho cartas de Millares (Archivo Alfons Roig, Museu Valencià de la Il·lustració i la Modernitat, Valencia) y cuatro de Roig (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca), abarca un periodo que va desde el 11 de febrero de 1956 hasta el 27 de noviembre de 1957, unos años de afirmación de la vanguardia artística española de la que aquí se da buen testimonio.

2. Millares mantuvo con el crítico Aguilera Cerni una correspondencia intensa que se inició a mediados de los años cincuenta (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca). Dos de estas cartas son citadas en este artículo.

3. Archivo Elvireta Escobio, Cuenca (AEEC). AGUILERA CERNI, Vicente: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», Valencia, 26 de noviembre de 1955.

En las cartas que Millares le escribe a Roig se reiteran algunos temas, tratados con mayor o menor profundidad. Por un lado, la dureza de su situación como artista vanguardista en el Madrid de mediados de los cincuenta, pero también su implicación con el grupo de artistas y críticos que, aglutinados en gran medida por José Luis Fernández del Amo y su museo, está generando en el Madrid de esos años el gran cambio que se manifestará posteriormente con la irrupción del grupo «El Paso» y la expansión del informalismo. Por otro lado, su protagonismo en la organización del I Salón de Arte no Figurativo de Valencia o su participación con un mural en las actividades artísticas ligadas al Instituto Nacional de Colonización a través de José Luis Fernández del Amo, con un resultado, por cierto, tan desalentador que le llevó a no continuar con nuevos intentos. Por su parte, las cartas escritas por Roig a Millares permiten conocer, aunque de manera sucinta, la naturaleza de sus actividades desarrolladas en Valencia, pero también dan información interesante sobre su viaje a Francia y el nivel de sus relaciones con artistas que viven en el país vecino. En cualquier caso, en toda esta correspondencia se desprende un aire de lucha, la convicción de que se está defendiendo, frente al tradicionalismo más arraigado, la causa noble del arte moderno, encarnado aquí en la abstracción, sin clarificar una orientación determinada, aunque Millares dé pistas que no pueden más que entenderse en la órbita del informalismo.

Sin duda, el nombre más repetido por Millares en estas cartas es el de José Luis Fernández del Amo⁴, y asociados a él, críticos y pintores como Manolo Conde, Popovici, Canogar y Feito, así como el escultor Ángel Ferrant, con el que había mantenido una larga relación epistolar en los años previos. Así, en la primera de las cartas, escrita después de una visita a Valencia del matrimonio Millares, el pintor canario cita algunos de estos a propósito de los planes preparatorios para la celebración de la exposición de arte abstracto que se prepara en aquella ciudad. «Las gestiones sobre esta proyectada exposición –escribe Millares– marchan por el mejor de los caminos. Me reuní con el grupo de Manolo Conde, con José Luis Fernández del Amo, con Popovici y con una serie de pintores y escultores que me interesaban»⁵ (FIGURA 1). Pero, desde la óptica de Millares, el trabajo de Fernández del Amo y sus propuestas desde el museo que dirige están sometidas a un cúmulo de problemas que, aunque siendo de distinta índole, reflejan el estado de la cultura artística española del momento. Ni siquiera una figura ya tan respetada en el ámbito internacional como es la del surrealista catalán Miró, le parece a Millares fiable y así se lo transmite a Roig en esa misma carta: «Fernández del Amo, como siempre, entusiasta y dispuesto a todo. En su reciente viaje a Barcelona fue a ver a Miró, quien estuvo muy amable y se ofreció para futuras empresas del Museo. Yo, que conozco

4. Muy probablemente, Millares conoció a José Luis Fernández del Amo en Santander, en 1953, durante la celebración del «I Congreso Internacional de Arte Abstracto», dirigido por este. Todavía en Las Palmas de Gran Canaria (12 de enero de 1955), Millares le escribió al director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo, animándole en su labor de difusión del arte vanguardista (Archivo Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid).

5. Archivo Alfons Roig (AAR-MUVIM), MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 11 de febrero de 1956.

el funcionamiento 'administrativo-económico' de este pintor, no me hago muchas ilusiones en cuanto a exponer otras cosas. Veremos lo que pasa»⁶.

Madrid, 11 de Febrero
1956

R.P. don Alfons Roig

mi querido amigo:

Las gestiones sobre una
otra proyectada exposición marchan por el mejor de
los caminos. Me reuní con el grupo de Marcela Conde
con José Luis Fernández del Amo, con Rapovici
con una serie de pintores y escultores, que me interesaban
Todos están encantados con nuestros proyec-
tos y el Museo colaborará con muchísimo gusto.
Hablé con Ferrauti y le recordamos a vd.
Tiene el pajarito que vd. le regaló. Me encargó le saludara.
En cuanto a Rapovici, le dije lo que vd. me encargó,
es decir: que le costaba mucho escribir artículos y además, y
estaba muy ocupado. Creo que no lo convencí. Piensa que:

FIGURA 1. CARTA DE MILLARES A ALFONS ROIG. MADRID, 11 DE FEBRERO DE 1956. MUVIM, Valencia

Más grave, sin embargo, serían las interferencias políticas que el pintor canario adivina en el marco de la crisis generada por las revueltas estudiantiles de febrero de 1956, que precipitaron la caída del Ministro de Educación, Ruiz-Giménez, y de los intelectuales falangistas ligados a él y con cargos de responsabilidad en la política cultural y educativa del país. A la pregunta, preocupada, de Roig sobre este asunto, Millares confiesa: «Por aquí las cosas andan (por lo que veo y oigo) muy confusas. Artísticamente y con respecto a nuestros amigos, aún no se ha tocado a nadie. Fernández del Amo parece ser la única persona que está amenazada»⁷. Sin embargo, este comentario de nuestro artista se extiende más allá de esta primera impresión y quiere ser más explicativo y valorativo, implicando para ello en este asunto a Lafuente Ferrari, a la sazón, director del Museo Nacional de Arte Moderno. La opinión de Millares sobre el académico e historiador del arte se expresa en términos muy despectivos, al situarlo en el centro de una maniobra en contra de Fernández del Amo: «Desde hace tiempo, Lafuente Ferrari y su pandilla se ha propuesto echarlo del museo (para 'robarle' su magnífica sala) y ahora parece ser el momento. Veremos lo que pasa»⁸. Es más, lejos de entenderse el episodio descrito

6. *Ibidem*.

7. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 21 de marzo de 1956.

8. *Ibidem*.

por el pintor como algo circunscrito al ámbito de las competencias entre el Museo de Arte Moderno y el de Arte Contemporáneo, este parece indicar que se había impuesto un cambio en la política cultural española que iba más allá y afectaba especialmente a las exposiciones de arte español organizadas en el extranjero. Así, comentándole a Roig en la misma carta sobre la organización de la colectiva «Pintores Españoles del siglo XX», que se iba a celebra en Londres, afirma:

Entre los seleccionados estábamos Canogar, Rivera, otros abstractos y yo. Pues bien, este señor envió su lista a la Dirección General de Bellas Artes (léase Lafuente Ferrari) y allí nos han eliminado a todos, salvo a Feito y a algún otro como Tàpies que parecen ser los «pintores abstractos oficiales». Nuestros puestos serán ocupados por los Álvaro Delgado, Menchu Gal y Eduardo Vicente. ¡Así estamos! Lo peor es que ahora viene la Bienal de Venecia y nos harán otro tanto, porque no hay quien ponga remedio a este estado de cosas⁹.

Revelaban estas pocas líneas, en todo caso, hasta qué punto los jóvenes artistas españoles de ese momento, como Millares y otros de su generación, dependían absolutamente de las iniciativas culturales impulsadas por el Estado franquista por lo que se refiere a las organización de muestras en el exterior; y no deja de ser una ironía que el pintor canario se adelantase en mucho tiempo a los comentarios prospectivos que se hicieron sobre el arte español de ese momento por parte de la historia del arte al calificar a Feito y Tàpies de «pintores abstractos oficiales». Por lo demás, en la carta siguiente que el pintor canario le dirige a Roig, matiza sus críticas anteriores, aclarándole a este que «lo de Londres por fin se arregló» y que, además, iría a la XVIII Bienal de Venecia, junto con Saura, Canogar y Feito¹⁰.

El evento artístico significativo del que se habla con más insistencia en esta correspondencia es el ya citado «I Salón Nacional de Arte No Figurativo», celebrado en el salón de exposiciones del Ateneo Mercantil de Valencia en mayo de 1956, una muestra que contó con la colaboración decisiva del Museo Nacional de Arte Contemporáneo a través del propio Millares, así como con la del crítico Vicente Aguilera Cerni, en esos momentos, director del Instituto Iberoamericano de Valencia. Por la importancia de los artistas participantes y el número de críticos que aparecen con sus textos en el catálogo¹¹, puede decirse que es una de las primeras exposiciones de importancia sobre arte abstracto celebradas en España. En distintas cartas dirigidas a Roig. Millares le escribe a este sobre los preparativos, si bien la información nunca es muy exhaustiva. En la del 5 de abril antes mencionada, el pintor comenta la buena disposición de los artistas participantes y cómo le van entregando los cuadros para la exposición. Posteriormente, cuando esta ya

9. *Ibidem*.

10. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 5 de abril de 1956.

11. Participaron en la muestra: Ángel Ferrant, José Manuel Azpiazu, Martín Chirino, Canogar, Farreras, Luis Feito, José Gumbau, Santiago Lagunas, Carlos Planell, Manuel Rivera, Saura, Eusebio Sempere, Antonio Valdivieso, Tharrats y Millares; este último con dos obras tituladas «Muro nº 1» y «Muro nº 5». En el catálogo escribieron Juan Eduardo Cirlot, Sebastià Gasch, Manolo Conde, Moreno Galván, Luis Felipe Vivanco, Cirilo Popovici, Sánchez Camargo, Vicente Aguilera Cernii. Además, se incorporaron tres textos breves de Mondrian, Malevich y Kandinsky.

se ha inaugurado, los comentarios del pintor canario se centran en la repercusión que la muestra ha tenido sobre un público que está muy lejos todavía de aceptar las novedades que aportan los lenguajes abstractos: «Por Vicente (y también por Adrián Sancho) me entero de la apertura de nuestra exposición y del escándalo que está formando en las tranquilas aguas valencianas. ¡Qué sano es para el espíritu lanzar un revulsivo como este, aunque solo sea de tarde en tarde!». Y, en un tono también muy combativo, se refiere a la conferencia leída por Roig con ocasión de este acontecimiento: «Me imagino que su conferencia habrá sido algo así como el toque de aviso para el comienzo ‘de la batalla’»¹². Como el propio Millares le dice a Roig, fue Vicente Aguilera Cerni quien le aportó a Millares, la información más detallada sobre esta muestra, una información que, no olvidemos, suplía de alguna forma la no presencia del segundo en la capital levantina. Al rescatar algunos comentarios del crítico valenciano a este propósito podemos constatar cómo la línea de sus opiniones coincide en gran medida con las expuestas por el artista canario a Alfons Roig. Aguilera, quien había dibujado para Millares un croquis explicativo de la disposición de las obras en la sala de exposiciones, al dar su impresión sobre las reacciones que la muestra había provocado una vez esta había sido cerrada, escribe: «La exposición se clausuró ayer. Mucha gente, muchos gritos y algunos partidarios. La prensa (salvo mi artículo sobre ti que no cuenta) no ha dicho ‘esta boca es mía’. Posiblemente optaron por tratar de ‘jorobarnos’ con el silencio. No importa, volveremos a la carga. De todas formas, el próximo sábado creo que saldrá un artículo (tampoco ‘oficial’) favorable»¹³. Tuvo esta muestra de Valencia su repetición en Pamplona y Vitoria, localidades donde Roig leyó varias conferencias, algo que motivó el comentario entusiasta nuevamente de Millares, esta vez en una carta de julio de 1959: «Por Redón me entero del éxito de sus conferencias y de la exposición. Mucho ruido y verdadera oposición; es decir: resultado positivo. Me alegro muchísimo. Ahora se la llevarán a Vitoria. ¡Allí debe darles usted también unas conferencias!»¹⁴.

Esta correspondencia entre Millares y Roig también aporta datos de interés sobre el trabajo artístico realizado por el primero en los años inmediatos a su llegada a Madrid. En una situación de clara supervivencia, Millares tuvo que optar por aceptar encargos que no correspondían con la naturaleza de sus ambiciones más auténticas. Si en Canarias tuvo que trabajar la acuarela y el paisaje para sustentar económicamente, aunque fuera siempre en precario, una independencia que le permitiera el trabajo artístico verdaderamente creativo en línea con su visión vanguardista, en Madrid tuvo, por igual motivo, que aceptar encargos como muralista; una dedicación sobre la que no quiso saber más nada una vez que dejó atrás esta etapa difícil de su vida. Dos testimonios son elocuentes a este respecto si se analizan los contenidos de estos documentos. El primero aparece en una carta del artista canario con fecha del 21 de

12. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 21 de mayo de 1956.

13. AEE, Cuenca. AGUILERA CERNI, Vicente: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», Valencia, 29 de mayo de 1956.

14. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 9 de julio de 1956.

mayo de 1956, en la que le explica a Roig que ha estado ocupado en la realización de varios murales para la Feria del Campo de Madrid (Pabellón del Ministerio de Agricultura e Instituto Nacional de Colonización), encargos que debía a José Luis Fernández del Amo¹⁵. Al explicarle a Roig la naturaleza de su trabajo en estas obras, desvelaba el pintor hasta qué punto se había tomado en serio el encargo, con independencia que no era su línea de trabajo preferente: «Aunque con rapidez –tal es mi manera de trabajar–, no he hecho nada a ciegas ni a la ligera. Bien es verdad que no es lo abstracto que yo quisiera, pero dentro de una línea figurativa bien avanzada (lo más que allí puede hacerse, a pesar de que José Luis es estupendo en eso) creo que ha quedado una cosa digna»¹⁶.

Se conserva en esta correspondencia otro testimonio también sobre una obra mural de Millares, esta vez la realizada para la iglesia de Algallarín (Córdoba), uno de los pueblos creados por el programa del Instituto Nacional de Colonización. La obra del pintor canario era una de las muchas encargadas a diversos artistas por Fernández del Amo, quien era el responsable de realizar esta tarea en el Instituto¹⁷. En realidad, fue este el único encargo de esta naturaleza que aceptó Millares, algo probablemente motivado por las circunstancias desagradables que rodearon todo este asunto, como se verá a continuación. Lo interesante de lo escrito por Millares, por otra parte, radica en que su ejemplo ilustra de manera muy elocuente el debate que en esos momentos se estaba generando a propósito de las relaciones entre arte moderno y religión, un debate lleno de controversia, en el que estaba implicado el propio Roig¹⁸, y que no se superó en gran medida hasta bien entrada la década siguiente. En su carta, Millares le comenta a Roig cómo la impresión positiva que su obra había causado inicialmente entre los habitantes del pueblo dio paso a la reacción airada del obispo de Córdoba, una vez que este visitó Algallarín y vio el mural:

Hice –dentro de lo que puede hacerse aquí– una cosa digna. La gente de allí –me parece– quedó contenta. Sin embargo, no hace todavía un mes, la cosa se puso fea, pues el obispo (¿Fray Albino?), sin duda coaccionado por ciertos elementos retrógrados municipales, se negó a bendecir la iglesia, alegando que los murales eran «antilitúrgicos». A Fernández del Amo y a mí, esto nos asombró, puesto que las pinturas habían sido hechas respetando en todo lo posible la temática bíblica. El caso es, don Alfonso, que he tenido que volver a Córdoba y pintar barbas –pelo a pelo– ojos y pestañas, porque nadie –a la hora de la verdad– fue capaz de defender lo que había hecho y hablar al

15. En una carta que le escribe al pintor grancanario Felo Monzón (Archivo Familia Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria) el 10 de junio de 1956, Millares le confiesa que ha cobrado por estos murales 25.000 pesetas y que han tenido buena aceptación del público visitante y elogios de pintores como Mampaso y Rivera. No se conserva ninguna información relevante sobre esta obra de Millares. Tampoco aparece información en los estudios realizados sobre el recinto ferial de la Casa de Campo. Véase a este respecto, COCA LEICHER, José de: *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013. Sin embargo, el autor sí se refiere a otros pintores participantes, como Carlos Pascual de Lara o Valdivieso.

16. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: *Op. cit.*

17. A propósito de las obras realizadas por artistas ligados a la vanguardia en los nuevos pueblos creados por el Instituto de Colonización, véase el apartado que le dedica CENTELLAS SOLER, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, pp. 225-253.

18. Véase a este respecto el artículo de ROIG, Alfons: «El arte de hoy y la Iglesia», *Arbor*, 101 (1954), p. 67.

obispo. Todo lo contrario: se han metido conmigo amenazándome con no darme más trabajo y estos me son necesarios para poder seguir pintando en casa mis arpilleras, es decir: MI OBRA. Espero angustiado la nueva visita del obispo a ese pueblo, pues no sé lo que opinará ahora¹⁹.

En la carta siguiente, Millares recupera el tema desde un planteamiento donde solo cabe la decepción y la resignación, convencido ya de que este tipo de trabajos constituye para él un camino cerrado, al mismo tiempo que desliza un reproche hacia aquellos colegas suyos que han sabido aprovechar mejor los rendimientos económicos que proporcionan:

No tengo «fotos» de lo que hice en Córdoba. A esta hora, ya lo habrán borrado. El obispo de allí, a pesar de las cartas que a mi favor salieron de aquí, no da su brazo a torcer, un brazo muy poco caritativo, ciertamente duro e impropio de un obispo que representa al cristianismo. Creo que no pintaré más murales en iglesias. Me cansé. Que sigan pintándolos los Rivera, los Suárez, los Carpe para que puedan seguir viviendo cómodamente, y se compren casas, fincas y coches. Ellos llevan muy bien el negocio. Yo no conseguí –afortunadamente– acostumbrarme²⁰.

Aunque, las observaciones más detalladas y extensas sobre sus pinturas más genuina, aquella que él consideraba que estaba más en sintonía con el desarrollo de una vía personal en el campo de la pintura vanguardista española, las encontramos en el documento explicativo que le escribe a Roig y que luego analizaremos, también, aunque de manera esporádica, pueden rastrearse en estas misivas comentarios breves de cierto interés. Así, en la carta del 2 de marzo de 1956, después de describirle a Roig los problemas que él y otros artistas habían tenido para ser seleccionados en exposiciones internacionales, un tema que abordamos anteriormente, Millares pasa a referirse a sí mismo en los siguientes términos: «Trabajo, aunque a un ritmo lento, debido a la falta de estudio. He pintado dos cosas en un tamaño bastante grande (dentro de lo que cabe). Mi preocupación por los nuevos materiales me lleva a resultados interesantes y, muchas veces, imprevisibles»²¹. Sabemos que, al hablar de los nuevos materiales, el artista canario estaba pensando fundamentalmente en la arpillera, un material que en estos años pasa a convertirse en exclusivo y sobre el que trabaja, alterando su superficie con pequeñas roturas que denomina «dimensión perdida». «Trabajo bastante y con ánimo –escribe Millares el 9 de julio del mismo año–. Prosigo mis búsquedas sobre la dimensión perdida y he conseguido hacer algo

19. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 14 de junio de 1957. La mayúscula figura como tal en la carta.

20. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 27 de noviembre de 1957. Una descripción de esta historia, con algunos pormenores que Millares no explica, aparece recogida en el artículo de ANTOLÍN, Enriqueta: «Artistas infiltrados», *Cambio* 16, 592 (1983). En el artículo de Antolín se explica que fue el pintor cordobés Antonio Povedano el encargado de sustituir con una obra suya la realizada previamente por Millares. La renuncia a pintar murales para iglesias no supuso, sin embargo, que Millares abandonara este soporte de manera definitiva desde ese momento, como se puede constatar si se lee la carta que le escribe al pintor Felo Monzón el 26 de agosto de 1957 (Archivo familia Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria), donde le confiesa que va a partir a principios de septiembre para Úbeda porque tiene un encargo de esta naturaleza.

21. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 2 de marzo de 1956.

que me gustaría que llegara a ver. La arpillera es mi material más importante»²². Pero esta breve aproximación a sus indagaciones pictóricas en clave informalista se veía acompañada de una crítica hacia el oportunismo de un compañero de viaje en esos años, Rafael Canogar, pues veía en este una deliberada apropiación de sus nuevas propuestas pictóricas; un asunto este siempre polémico cuando se trata de definir un perfil artístico que requiere –en el contexto de la modernidad– una definición rotundamente original:

Vi con cierta pena que Canogar seguía deliberadamente mis propios pasos y digo «con pena», porque le estimo más artista como para ir por ahí tomando cosas que, en rigor, no le pertenecen. Puede darse incluso el triste caso –porque tiene más medios que yo para exponer fuera de España–, de que sea el que exponga y se dé a conocer con estas obras tan parecidas a las mías. ¡Paciencia! ¿Qué puedo hacer yo?²³

No parece, al juzgar por la evolución posterior de la obra de ambos artistas, que las prevenciones de Millares hacia la obra de Canogar tuvieran mucho recorrido. Por otra parte, el artista canario tuvo también que enfrentarse al problema que se le planteará muy pronto a propósito del parecido de sus obras con las del italiano Alberto Burri. Se trata de una cuestión que se aireó a raíz de su exposición en el Ateneo de Madrid, en febrero de 1957²⁴, y que solventará definitivamente cuando sus arpilleras cambien su morfología plana por el volumen de los «homúnculos».

Un testimonio más de esta correspondencia vuelve a situar a Millares en un entorno de dificultades y penuria, incluso en noviembre de 1957, cuando se había creado ya el grupo «El Paso», y el reconocimiento a su obra no solamente se había impulsado desde una exposición tan importante como la ya citada del Ateneo de Madrid, también en el ámbito internacional gracias a su participación en la Bienal de São Paulo. Sorprende por eso el nivel de desánimo del artista canario, cuando le escribe a Roig en los siguientes términos:

A pesar de los pesares, de mi éxito en São Paulo, de mi inclusión –sólo cinco españoles– en el próximo libro de Venturi, sigo en Madrid, sin poder marchar a Francia y sigo pasando calamidades que no llevan camino de solución; sigo sin ayudas, sin becas y con las manos tan vacías como hace diez años. Tengo –eso sí– algunos buenos amigos de los que recibo no poco aliento. ¿Pero basta con eso? No sabe, don Alfonso, cuánto le envidio ese continuo viajar, y no solo a Francia sino a cualquier sitio de España. Madrid me pesa, pero no puede dejarme en libertad ahora, porque me tiene bien atrapado²⁵.

Se constata, por lo demás, que, a estas alturas de 1957, Millares seguía pensando que su futuro como artista seguía pasando por Francia, París concretamente, de

22. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 9 de julio de 1956.

23. *Ibidem*.

24. Fue el crítico Cirilo Popovici, quien había escrito en el catálogo de la exposición del Ateneo que el uso de la arpillera por Millares no tenía precedente en la historia de la pintura contemporánea, el que matizó posteriormente esta afirmación («Manolo Millares», *Cimaise*, 4, marzo- abril de 1957, p. 43), al reconocer los parecidos, aunque, eso sí, subrayando el desconocimiento que el artista canario tenía de la obra de Burri.

25. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: *Op. cit.*

modo que la estancia en Madrid se seguía viviendo como una situación no definitiva. Unos meses antes de la carta anterior, en junio, el pintor le confesaba a Roig: «Si todo sale bien, marcharé a Italia y prepararé una posible exposición en París, que es donde debiera estar hace tiempo»²⁶. Y todo ello pese al número creciente de actividades en las que estaba involucrado y que se celebraban en la capital española. De hecho, en abril había participado en la primera exposición de «El Paso», en la galería Buchholz, y poco después en la importante colectiva «Otro Arte». En todo caso, pese a que la evolución posterior de la carrera artística del pintor canario adquirió una dimensión cada vez más internacional, Madrid se confirmó como su lugar de residencia habitual y sus anhelos franceses acabaron teniendo una suerte de satisfacción cuando, en 1959, firmó un contrato con la galería de Daniel Cordier, el mismo año en el que se confirmaba su contrato también con la Pierre Matisse de Nueva York; pero esto, claro está, es otra historia, seguramente impensable para el atribulado Millares que le escribe Alfons Roig.

En las cartas enviadas por Roig a Millares no encontramos una información extensa sobre un tema concreto; más bien son documentos que reflejan de forma dispersa la diversidad de los intereses del sacerdote valenciano en el mundo del arte y su especial relación con el pintor canario.

Alfons Roig fue una figura más bien excéntrica en el contexto de la cultura valenciana y española de la postguerra. Su condición de sacerdote no fue óbice para que se interesara desde joven por una cultura abierta a la modernidad, tanto en el campo de la literatura como en el de la arquitectura y las artes visuales. Él mismo resume bien el conjunto de estas inquietudes cuando escribe lo siguiente sobre su obra: «El motivo de mis escritos y de mi vida ha sido la exposición y defensa de lo que considero que es arte vivo: el arte que nace con el impresionismo francés, que pasa especialmente por Picasso, Matisse, Kandinsky y Paul Klee y se ha establecido actualmente en Nueva York. Es decir, todo lo contrario del academicismo, de la copia, de toda clase de *kitsch* y de historicismo artístico»²⁷. Una afirmación de estas características respondía a un conocimiento amplio de la cultura moderna, de la que se empapó no solamente a través de sus contactos con escritores (muchos del exilio) y artistas; también gracias a sus viajes, siendo el más importante de todos el que realizó a Francia en 1953, viaje al que nos referiremos a continuación. Ya hemos señalado con anterioridad el protagonismo del intelectual valenciano en el debate entre arte moderno y religión y cabría añadir también que Roig mantuvo un contacto estrecho con dos figuras de relieve en el mundo intelectual de la Iglesia francesa: los dominicos P. Régamey y P. Couturier. El trato que Roig llegó a tener con ellos, especialmente con el P. Régamey, señalaba de manera inequívoca su vocación aperturista, pues ambos religiosos eran auténticos representantes de una línea del pensamiento católico cuya apuesta en la postguerra por la renovación de la arquitectura y el arte católicos en consonancia con los lenguajes del arte

26. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: *Op. cit.*

27. ROIG, Alfons: «Fases de la meua planeta», en VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988, p. 205.

contemporáneo estaban en franca oposición con el otro sector de la Iglesia que no cambiará de forma manifiesta hasta el concilio Vaticano II.

Sabedor de las dificultades por las que pasa Millares, no faltan en estas cartas frases de ánimo y complicidades que se comparten porque ambos son conscientes de encontrarse en la misma dirección artística. Así, cuando Millares le escribe sobre sus trabajos murales en la Feria de la Casa de Campo, Roig no duda en felicitarle, aunque sabe que no es este el objetivo final del artista canario: «Mi querido Manolo: tu carta me alegró mucho. Sobre todo por lo de los murales. Es preciso luchar por la vida como un jabato. Esto te dará un tono especial, luego, a tus obras de arte puro». Pero el tono es frecuentemente de lucha cultural: «Así que hay que estar a pie de guerra y hay que dar la batalla y ganarla»²⁸ (FIGURA 2). Asimismo, cuando le escriba al pintor a propósito de sus conferencias en Pamplona, en el mes de junio del mismo año, su tono combativo casi tiene un tinte religioso, cuando afirma: «Cuento con la incomprensión y la hostilidad. Pero lo interesante es que se abra camino a la verdad»²⁹.

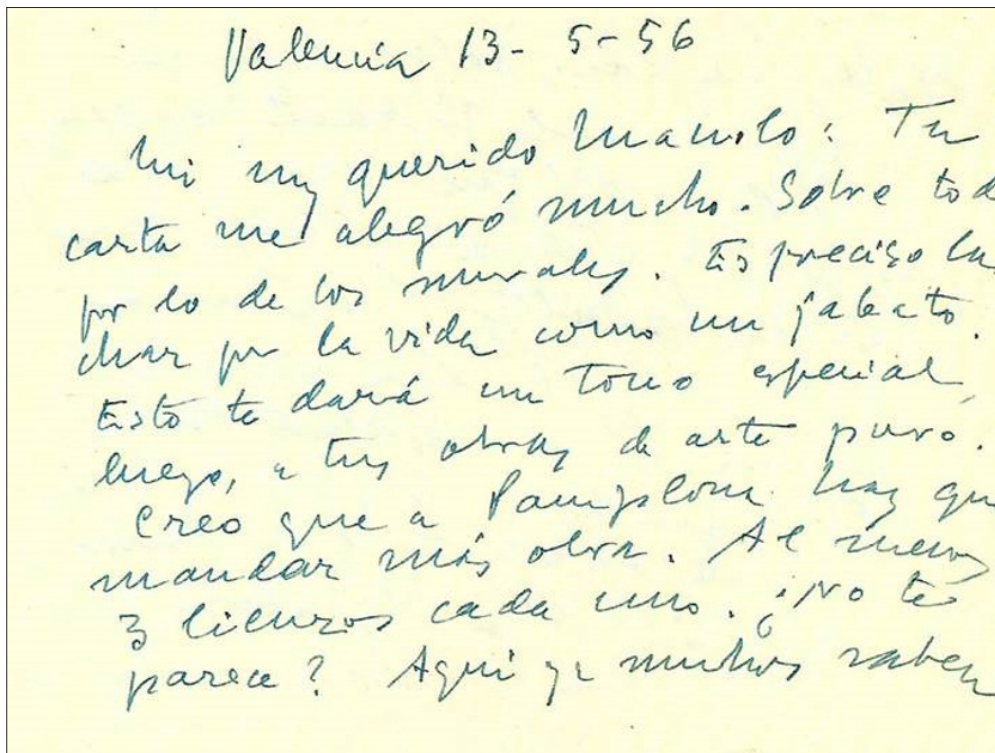


FIGURA 2. CARTA DE ALFONS ROIG A MILLARES. VALENCIA, 13 DE MAYO DE 1956. MUVIM, Valencia

En una carta escrita anteriormente, en mayo, Roig le informa a Millares que el gobierno francés le ha invitado a un viaje de estudio, un viaje que describirá con mucho detalle a su amigo en otra carta, esta vez de diciembre del mismo año.

28. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 13 de mayo de 1956.

29. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 16 de junio de 1956.

Este texto es muy revelador de los intereses que motivan el viaje y de la postura del sacerdote valenciano, una vez que, a la vuelta, ha decidido divulgar a través de conferencias lo que supone sus impresiones ante las manifestaciones artísticas y arquitectónicas que él ha visto en el país vecino:

He estado casi dos meses. He visto las iglesias de Assy, el pie del Mont Blanc, Vence, cerca de Niza, y Ronchamp, cerca de Belfort. Esta última es la célebre capilla de Le Corbusier, me volvía loco contemplándola. Hubiese querido comulgarla. La capilla de Vence, de Matisse y el calme, luxe et volupté a lo divino, algo delicioso. Además, he visitado Troyes, Dijon, Lyon, Besançon. He hablado con Germanine Richier, Campigli, Poliakoff, Dorival, Severini, Zadkine y Manessier. Visité las vidrieras de este último en una iglesia cerca de Suiza. Es un verdadero concierto de cámara, espiritual y selectísimo. He visitado más iglesias y he hablado con más artistas y arquitectos. Total, que estoy dando en Valencia un ciclo de conferencias de mi viaje, con proyecciones, con llenazos y con la rabia y el furor de los carcas, que se suben por las paredes porque se habla de arte moderno. He recibido amenazas y coacciones³⁰.

Aunque la relación de artistas que menciona Roig en su carta es variada, sabemos que fueron los artistas abstractos los que llamaron más la atención en esta época. La abstracción le interesa, además, desde distintas perspectivas, incluso la teórica. En este sentido, a Millares le comenta en la citada carta de junio: «Leí lo de Worringer sobre ‘Naturaleza y abstracción’, y dice cosas de interés, otras no tanto»³¹. En la descripción que hace de su viaje, Roig cita a Manessier, un pintor abstracto con el que labró una amistad profunda. En realidad, como apunta Juan Manuel Bonet, Manessier formaba parte de un grupo de abstractos católicos (Jean Le Moral, Alfred Manessier, Jean Bazain y Roger Bissière), con el que Roig consiguió contactar gracias a la mediación del crítico Jacques Lassaigne³².

A lo largo de esta relación epistolar, Roig mostró en varias ocasiones un interés particular por la obra de Millares, de modo que no es de extrañar que solicitase datos a este que le permitieran un mayor conocimiento. Cuando el pintor accedió y le envió información, aquel insistió porque quería saber más del artista, de los propósitos fundamentales que perseguía con sus últimas realizaciones. «Conservo los preciosos datos que me has facilitado –le escribía Roig en febrero de 1956–, pero necesito lo interno, tu ideario, tu emoción creadora. Esto ya me lo facilitarás poco a poco»³³. Unos meses después, en junio, cuando Roig se disponía a viajar a Pamplona para leer varias conferencias, Millares, por fin, envía a su amigo algo más sustancioso: «Le adjunto unas cuartillas sobre mi pensamiento, basados en experiencias personales de lo que debe ser el arte actual. Si le sirven de ayuda en Pamplona (conferencia sobre arte abstracto español) a mí me alegrará mucho. Lo

30. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 26 de diciembre de 1956.

31. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: *Op. cit.*

32. Véase BONET, Juan Manuel: «El padre Alfons Roig y las artes plásticas», en VV.AA.: *Alfons Roig, una vida dedicada a l'art*. Valencia, Diputación de Valencia/MUVIM/Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, p. 130.

33. AEE, Cuenca. ROIG, Alfons: «Carta personal dirigida a Manolo Millares», 18 de febrero de 1956.

HOY EN DÍA, CUANDO TANTO SE HABLA DE LA NECESARIA REALIDAD EN EL ARTE EN CONTRA POSICIÓN A LA IDEA ABSTRACTA, ATENDIENDO SOLAMENTE A UNAS FORMAS FAMILIARES EXTERIORES NO SE HACE MÁS QUE CONFUNDIR LA VERDAD DE LA CUESTIÓN, TERGIVERSANDO LO QUE DE REALIDAD (AUTENTICIDAD) INTERIOR TIENE EL ARTE, CON ESA OTRA REALIDAD EXTERIOR, APARENTE Y, EN CONSECUENCIA FALSA.

LOS QUE ENTIENDEN POR REALIDAD (Y LO ENTIENDEN UNA GRAN MAYORÍA) LA MERA REPRESENTACIÓN DE LAS COSAS, NO HACEN MÁS QUE INSISTIR EN UN YA VIEJO Y CRASO ERROR

LA REALIDAD DEL ARTISTA, SU SUBJETIVIDAD, PROVIENE DE UN MUNDO MÁS PROFUNDO, POR ESE LENGUAJE PLÁSTICO, ORDENADO, PERSONAL, QUE A TRAVÉS DEL ESPÍRITU NOS VIENE.

EL HOMBRE CREADOR VIVE SU PROPIO UNIVERSO, CUYAS FORMAS ÉL ORDENA Y DISPONE OBEDECIENDO A UNA LEY CONSTRUCTIVA Y A UN CÁNON.

ESTE MODO DE VER INTERIOR -AUTÉNTICA REALIDAD-, PARA LUEGO PROYECTARSE, "VOLCARSE", HACIA AFUERA ES, EN MI OPINIÓN, EL ÚNICO Y REAL CAMINO PARA PRODUCIR ARTE SIN EL ENGAÑO DE FALSOS OBJETIVISMOS DE ADQUISICIÓN EXTERIOR QUE HABRÍAN DE ESTRELLARNOS EN LA MAYORÍA DE LOS CASOS CON EL ACTO MISMO DE LA INVENCION

FIGURA 3. DOS FRAGMENTOS DEL TEXTO DE MANOLO MILLARES SOBRE EL ARTE ACTUAL. JUNIO DE 1956. MUVIM, Valencia

de la *dimensión perdida* tiene mucha importancia para mí»³⁴ (FIGURA 3). Dado la importancia de este texto, cuyo original en nueve cuartillas se conserva en el Archivo Alfons Roig, (MUVIM, Valencia)³⁵, parece obligado su análisis en un apartado distinto del que hemos dedicado a la correspondencia.

UN TEXTO DE MILLARES EN EL ARCHIVO ALFONS ROIG

Cómo se sabe, Millares y Saura fueron los dos artistas del grupo «El Paso» más proclives a la escritura, tanto por lo que se refiere a reflexiones personales sobre su obra como a lo que podríamos calificar de posicionamiento crítico. Ya en Las Palmas de Gran Canaria, en la primera mitad de los cincuenta, Millares escribió en la prensa local en alguna ocasión, pero fue en Madrid, sin embargo, donde el artista canario le concedió a esta dimensión de su personalidad artística una mayor importancia. En una ocasión le escribió al crítico Eduardo Westerdahl: «No tengo pretensiones de crítico ni escritor. Pero uno empieza en la imperiosa necesidad de decir cosas, de defenderse o atacar, y poco a poco nos vamos metiendo en ello hasta que comprendemos que es imposible hoy hacer misión y pintura sin este necesario complemento»³⁶. Poco después de llegar a Madrid, unos años antes de escribir esta confesión, Millares se inició en la crítica artística a través de la revista *Punta Europa*, que dirigía su paisano Vicente Marrero. Los veintiún artículos que escribió el pintor canario en esta publicación, una muestra de excelente prosa poética, nos sirven para reconocer, sobre todo, el marco de sus preferencias en el mundo del arte español, pero también su identificación con los presupuestos del informalismo. No obstante, será en sus colaboraciones posteriores en otras publicaciones cuando se ponga de manifiesto esa identificación con una intensidad aún más clarificadora. Así, al escribir «El arte imposible», un artículo publicado en *Arte Vivo*, confiesa con rotundidad: «La realidad del arte de hoy no puede ser la de la lógica. Me es imposible 'legalizar' ese antes fantástico donde me moví, y sin embargo, sé que estoy en él, que se me ha quedado enfrente, amenazador, sangrante, extraño. La creación no tiene más solución que la aventura, y la aventura necesita de su gran secreto»³⁷. Que Millares abrazara estas certezas, tan cercanas a la teoría de Michel Tapié, se explica no solamente por la cercanía a un ambiente artístico propenso, como era el constituido por muchos de los jóvenes artistas que conoce en Madrid, en el entorno de Fernández del Amo; también gracias a la lectura de libros y revistas que

34. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Alfons Roig», Madrid, 7 de junio de 1956. El subrayado es del autor.

35. El texto íntegro se publica por primera vez en el catálogo de la exposición VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988. Posteriormente aparecerá reproducido en otro catálogo: VV.AA.: *Millares. Luto de Oriente y Occidente*, Madrid, SEACEX, 2003, pp. 72-73. En este, el documento se presenta como inédito, lo que, obviamente, es un error.

36. Fondo Westerdahl. Archivo Histórico Provincial, Santa Cruz de Tenerife. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Eduardo Westerdahl», Madrid, 19 de febrero de 1959.

37. MILLARES, Manuel: «El arte imposible», *Arte Vivo*, cuarta entrega (1958), s/p.

devora con interés en estos años. Cuando, en agosto de 1957, le escriba a su amigo Felo Monzón a propósito de una estancia en la casa de Saura en Cuenca, le dirá:

En Cuenca, además de pintar un par de cuadros, he leído todo lo último que se ha publicado en París sobre la más reciente postura del arte. Antonio Saura posee una biblioteca increíble y un buen surtido de revistas de todas las partes del mundo. Entre las cosas leídas te nombraré por su gran actualidad la *Esthétique en devenir*, de Tapié; *L'Art moral*, de Julien Alvard (el crítico actual más importante de París); las críticas de Arte de D. Ashton, *Espaces Imaginaires*, de Restany y –aunque anteriores, de gran actualidad– la famosa *Théorie des Ensembles*, de Cantor y la *Logique et contradiction*, de Lupasco³⁸.

Había, pues, por parte de Millares la voluntad expresa de conocer y ahondar en el mundo crítico que daba sustento en esos años a la tendencia vanguardista internacional dominante. Se entiende así la naturaleza de textos como el citado con anterioridad y otros que dio a conocer en años posteriores.

Ahora bien, ¿qué hay de todo esto en el escrito que el artista canario le envía a Roig? Puede decirse que no mucho, aunque, como veremos, es cierto que Millares se esfuerza por definir los rasgos de una obra que se mueve ya en la órbita del informalismo matérico. En realidad, encontramos aquí algunos temas recurrentes que habían preocupado ya a Millares en los inicios de los cincuenta, cuando desarrollaba su actividad artística en su ciudad natal. Sobre todo, la conocida contraposición entre arte abstracto y arte figurativo. Como se sabe, fue este el tema central del debate que mantuvo con su hermano Agustín cuando ambos llevaban la colección poética *Planas de Poesía*, si bien en este caso el arte figurativo está representado por un realismo social con fuertes connotaciones políticas. Fue en realidad esta controversia, que se manifestó en un tono muy agrio, la que precipitó la ruptura entre los dos hermanos³⁹. La posición clara y combativa de Manolo Millares en defensa de la abstracción tuvo oportunidad de airearse en otras ocasiones en estos años.

Los acontecimientos han hecho –escribía en un artículo en el periódico *Falange*– que el artista se haya replegado en su propio mundo y se niegue a reconocer aquello que, por su concepción pudiera tener afinidad con la fotografía, el «cine» en color y otros muchos objetos de procedimientos mecánicos. Por esta razón, la mente creadora del artista se oculta en la forma abstracta y en la no real y rechaza todo aquello que pudiera ingerirse en sus propios medios⁴⁰.

En términos muy parecidos encontramos esta polémica en el texto que ahora nos ocupa, de 1956:

Hoy en día, cuando tanto se habla de la necesaria realidad en el arte en contraposición a la idea abstracta, atendiendo solamente a unas formas familiares exteriores, no se

38. Archivo Monzón Geara, Las Palmas de Gran Canaria. MILLARES, Manuel: «Carta personal dirigida a Felo Monzón», Madrid, 26 de agosto de 1957.

39. Sobre esta polémica en *Planas de Poesía* a propósito de la abstracción, véase NUEZ SANTANA, José Luis de la: *La abstracción pictórica en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995, pp. 315-323.

40. MILLARES, Manolo: «Exposición de arte contemporáneo en el Museo Canario. Un expositor opina», *Falange* (12 de febrero de 1950), p. 2.

hace más que confundir la verdad de la cuestión, tergiversando lo que de realidad (autenticidad) interior tiene el arte, con esa otra realidad exterior aparente y en consecuencia falsa [...] La realidad del artista, su subjetividad proviene de un mundo más profundo por ese lenguaje plástico ordenado, personal, que a través del espíritu nos viene.

El hombre creador vive su propio universo, cuyas formas él ordena y dispone, obedeciendo a una ley constructiva y a un canon⁴¹.

Desde luego, llaman la atención estas referencias a un «lenguaje plástico ordenado» o a «una ley constructiva y a un canon». Se trata de expresiones que parecen, en todo caso, que están más en sintonía con algunos de sus «Muros de 1953 y 1954 que se hacen eco de las subdivisiones sobre la superficie pictórica al modo de Torres García o Gottlieb, pero las vemos más bien distantes de sus abstracciones matéricas de 1955 y 1956, su obra más reciente en esos momentos.

Millares insiste en este texto también en el problema del público adocenado y su alejamiento del arte más auténtico por la imposibilidad que tiene de entender el alcance real de los cambios que se producen en el mundo contemporáneo:

Puede decirse con certeza que el hombre corriente no ha podido seguir, con mucha culpa de su parte, la vertiginosa carrera que llevan a cabo la ciencia, las ideas y las artes. Para este hombre, en su gran mayoría, por desgracia, sumido en la ramplonería de un medio ambiente superficial, espeso de cinematógrafo y revistas, cargado de prejuicios erróneos, el arte le es completamente extraño y lo que es peor, le mira desconfiadamente porque no alcanza a explicárselo...⁴².

¿Cabía pensar, a luz de estas afirmaciones, que el artista canario descontaba la posibilidad de una incidencia del arte en el ámbito social? Fue este un asunto clave en la polémica que mantuvo con los otros miembros de *Planas de Poesía*, que pugnaban por un arte al servicio de la sociedad y, por tanto, necesariamente realista, un arte explícito que denunciara los males y las injusticias propiciados por la sociedad imperante. Es este un punto interesante del documento que estudiamos porque aquí se puede constatar hasta qué punto Millares no ha conseguido todavía elaborar un discurso integrador en este sentido, explicitar una argumentación que permitiese conciliar el informalismo con estas expectativas. Escribe el pintor:

En el orden social, el arte es perfectamente inútil. Esto ya lo dijo Hegel. En nuestro tiempo, particularmente, esta característica se perfila con más nitidez. Desde el impresionismo, al partir del cual parece que el arte (y me refiero a la pintura y a la escultura) rompe con un posible utilitarismo, se acentúa gradualmente el abismo que le separa de la sociedad hasta llegar al extremo actual de un casi ignorarse entre ambas⁴³.

41. AAR-MUVIM, Valencia. MILLARES, Manuel: «Hoy en día, cuando tanto se habla de la necesaria realidad del arte...», 7 de junio de 1956.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

Le seguían afirmaciones en la línea antes expuesta que destacaban la incompreensión del público, pero no se señala en todo caso en qué medida el arte vanguardista que él defendía podía tener algún tipo de implicación social.

José María Moreno Galván, un crítico que siguió muy de cerca la obra de Millares, explicó en una ocasión hasta qué punto esta cuestión le preocupaba al pintor, de tal modo que «se sentía abrumado por el peso de una acusación, cómo él quería comunicar la realidad tal cual él la sentía, y cómo le era imposible transformar su arte según los mandatos del realismo, sin que al mismo tiempo lo disminuyera y lo minimizase»⁴⁴. Más bien, como apuntaba el propio crítico, de lo que se trataba era de ver el informalismo no como una forma de abstracción pura, sino como «una forma de captar la realidad desde un sustrato hondo y expresivo que al pueblo de España pertenece»⁴⁵. No será hasta unos pocos años después del escrito enviado a Roig cuando Millares clarifique su postura en la línea que explica el citado crítico. En el texto señalado anteriormente, «El arte imposible», de 1958, escribe que el arte de hoy, entendiendo al informalismo como tal, es

el pulso más lícito en la conciencia social de nuestros días. No es –como muchos suponen– la evasión o el «andarse por las ramas», sino más bien el choque cruel de la realidad interior –desnuda, del artista– con una serie de cosas exteriores que le rodean y ahogan. Y está claro que una protesta así –jamás preparada, sino sincera– no se representa por un rostro airado, sino por el color mismo que gesticula, hiriente, enigmático sobre el espacio infinito encuadrado por la muerte⁴⁶.

Es más, en «El homúnculo en la pintura actual», escrito al año siguiente, se reafirma en esta visión, en este caso asociada a esta novedad en su pintura: «Sólo nos queda la auténtica vía social de los despojos materiales, el florecimiento del homúnculo como insidioso arquetipo»⁴⁷. Cuando ese mismo año se le pregunte en una entrevista por las preocupaciones del artista del momento, contestará rotundo: «El artista actual, aunque parezca una paradoja, es un ser preocupadísimo por los problemas sociales. Y naturalmente, la paradoja no existe, por cuanto que no hay arte más auténticamente social que una pintura –pongo por ejemplo– de un Saura, un Motherwell, un Kline o un Dubuffet»⁴⁸. De modo que lo empezó siendo una afirmación de la libertad del artista por encima de determinaciones ideológicas como las que propugnaban los partidarios del realismo social, como su hermano, Agustín Millares, acabó transformándose en la afirmación de una vía distinta del arte social.

A decir verdad, lo que encontramos de más novedoso en el escrito que Millares remite a Roig está en lo que se refiere a la explicación de la morfología de su nueva pintura, aquella que llena sus inquietudes en los primeros años de su estancia en Madrid y que dará a conocer sobre todo en la importante exposición del Ateneo,

44. MORENO GALVÁN, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un ‘arte para el pueblo’», *Acento Cultural*, 5 (1959), p. 36.

45. *Ibidem*.

46. MILLARES, Manuel: *Op. cit.*

47. MILLARES, Manuel «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 80.

48. RESCHKO, Gala de: «Manolo Millares», *Mujeres en la isla*, 55 (1959), p. 7.

en febrero de 1957. Millares le explica a su amigo cómo esta pintura obedece a la voluntad clara de afirmarse desde una invención plástica que se aleja de las convenciones habituales y conocidas del espacio pictórico fingido y que se plasma de manera inequívoca en «las leyes frontales del muro». Esto es, «cuando construyo, me veo en la necesidad de fabricar al modo de un albañil, sin alterar la superficie plana del cuadro, porque me sería imposible poner en mi mano en una dimensión imaginaria a la que sólo llegaría por ilusión óptica de mi vista»⁴⁹. El muro, por tanto, se había convertido en la pintura de Millares en el elemento fundamental a través del cual se expresaban aquellos aspectos significantes que el artista quería dejar en la superficie del cuadro, una superficie construida con unos materiales que se quieren respetar en su integridad:

A mí modo de entender, la pureza absoluta de una obra no se consigue solamente con las formas puras, eximidas del peso de una cualquier referencia, sino que han de ir acompañadas por el empleo de materiales puros, o de mayor pureza posible.

Cuando empleo una arpillera, unos fragmentos de cerámica, o tierra, por ejemplo, me esfuerzo por conservarlos tal y como ellos son, porque la importancia del objeto, o fragmento con su valor en sí, encuentran en el campo expresivo de mi plástica un derecho fundamental: su valor de cosa inviolada, de parte independiente que cumple su función en el concierto total que debe ser un cuadro⁵⁰.

Encontramos también en este documento referencias explícitas a la «dimensión perdida», una expresión que figura en los títulos de muchos de los «muros» de Millares de estos años y que remite a perforaciones en las superficies que cuestionaban radicalmente la concepción espacial tradicional: «No admito la 3ª dimensión ficticia, óptica, pero sí una dimensión auténtica, material. Es lo que yo llamo dimensión perdida, porque su fondo es real y, en consecuencia, no rompe la frontalidad mural. Hago hincapié en esta dimensión porque es lo que más me ocupa actualmente teniéndolo por algo personal»⁵¹. La «dimensión perdida» venía a ser una anticipación, a menor escala, desde luego, de las intervenciones realizadas por el pintor canario en sus arpilleras de los últimos cincuenta y década siguiente, donde aparecen grandes aberturas que dejan ver incluso el bastidor del cuadro. Al describir las características de esta novedad en sus cuadros a su amigo Roig, Millares, sin embargo, no ahondó en la naturaleza expresiva que esta comportaba. Sin embargo, en «Dos notas», un breve texto escrito ese mismo año, el pintor vincula las perforaciones en sus cuadros con la naturaleza irracional y la indeterminación del informalismo que él practicaba: «Lo insólito que me aguarda en la dimensión perdida de una burda arpillera encuentra su único paralelo en lo oscuro e inatrapable de lo desconocido [...] Si me percató del riesgo que supone el nuevo y difícil camino emprendido, nada puedo hacer para evitar que a la medida se oponga mi amor por lo ignoto, mi necesidad de aquellos hoyos infinitos de misterio»⁵².

49. MILLARES, Manuel: *Op. cit.*

50. *Ibidem.*

51. *Ibidem.*

52. MILLARES, Manuel: «Dos notas (1956)», en AA.VV., «El Paso», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 84.

La perspectiva desde la que podemos ver la evolución posterior de la obra de Millares nos permite entender la importancia que para su obra tuvo la conversión de la superficie de sus cuadros en el espacio de un «muro», una importancia de la que él fue muy consciente. Cuando el crítico italiano Enrique Crispolti le pregunte en los primeros sesenta por las distintas etapas de su obra, dirá que la que se inicia en 1954 se caracterizaba por ser «un testimonio vital de una realidad descarnada e hiriente que se expresa por el empleo de ciertas materias no dignificadas»⁵³. Tiene sentido, por tanto, que el pintor canario le confesase a Roig que trabajaba «al modo de un albañil», una expresión, por cierto, de la que se hace eco Aguilera Cerni cuando escribe la primera monografía que se conoce de Millares. Para el crítico valenciano, que veía en estas obras «la conquista de un idioma propio», el trabajo del pintor canario era el resultado de una evolución que iba desde sus «pictografías» al «muro aborigen» y desde este, su obra adquiría una «proyección universal», de modo que «el signo esquemático se vuelve mancha rotunda, terrible en su brutal sencillez, el color habla con pocas palabras, pero éstas suenan fuerte y son negras, blancas, rojas, azules..., uniéndose siempre con ascética parquedad, con valerosa energía»⁵⁴.

Pero también Millares supo reconocer en el trabajo de otros la significación particular del muro pictórico, especialmente en el caso de Tàpies, que comparte en el tiempo inquietudes parecidas con él. Cuando escriba sobre el artista catalán en *Punta Europa*, a la vez que ubica cronológicamente la aparición de este tipo de obra, desliza una remembranza poética de la que el pintor canario no será ajeno tampoco muy pronto: «Hace un año, se fabricó un albañil de tinta china, con espátula verde y comenzó a construir muros de ladrillos ocultos y a poner cuchilladas en la panza herida de cemento. El grito mudo del tiempo tropieza así con su propia sangre: la sangre del pintor Tàpies fusilado en la superficie»⁵⁵.

CONCLUSIONES

El estudio de la documentación que relaciona a Manolo Millares con Alfons Roig y que se encuentra en el Archivo Alfons Roig del MUVIM de Valencia y en el de Elvireta Escobio de Cuenca, aporta luz sobre la etapa inicial del pintor canario en Madrid, cuando todavía no se ha asentado como uno de los principales representantes del informalismo español. Sus relaciones con Fernández del Amo, aquí bien clarificadas, lo sitúan en el ámbito de la nueva vanguardia que se está conformando en torno precisamente al director de Museo Nacional de Arte Contemporáneo. A Fernández del Amo se deben algunos de los encargos de murales que le permitieron de alguna forma la supervivencia económica en un contexto de extrema dureza; pero también las dificultades que se pusieron de manifiesto en la realización de algunos de estos murales, como el de la iglesia del pueblo cordobés de Algallarín, aparte de

53. CRISPOLTI, Enrico: «Manolo Millares 2926», en DORIVAL, Bernard: *Los Pintores célebres*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, vol. III, pp. 186-187.

54. AGUILERA CERNI, Vicente: *Millares*. Madrid, Ediciones El Paso, 1957.

55. MILLARES, Manuel: «Tàpies», *Punta Europa*, 4 (1956), p. 176.

una amarga experiencia, resultó ser un testimonio muy elocuente de las fricciones y reacciones adversas que la Iglesia católica española mantenía frente al arte moderno o, más bien en este caso, frente al artista moderno. Los sinsabores de estos años por los que pasa el artista canario, pese a los progresos y el reconocimiento que se plasma en exposiciones nacionales e internacionales, se manifiestan aquí con una franqueza muy directa. Además, las cartas de Millares apuntan también al mundo de los recelos frente a la competencia de otros colegas de su misma generación, como Canogar, en quien ve una evolución pictórica en deuda con la suya, percepción que, ciertamente, los hechos desmintieron muy pronto.

Las cartas de Alfons Roig (Archivo Elvireta Escobio, Cuenca) muestran al sacerdote valenciano en coherencia con la imagen que los exégetas de su aportación intelectual han divulgado, sobre todo por lo que se refiere a su apoyo desinteresado al arte vanguardista, en este caso a la pintura de Millares. Su defensa de los lenguajes de la modernidad se extiende también a la arquitectura, como se ve en la descripción que hace en una de las cartas de su viaje a Francia en 1953. En este sentido, la postura de Roig se muestra antitética a la mostrada por el obispo de Córdoba que manda destruir el mural realizado por Millares. Roig, además, es quien anima a Millares para que escriba un texto explicativo de su obra, documento conservado en su archivo y que da una información valiosa sobre la visión que tiene el pintor sobre su pintura y el arte en un sentido amplio.

El texto que Millares escribe a Roig pone de manifiesto la naturaleza de unos planteamientos en los que perviven algunos de los temas polémicos a los que se había enfrentado el artista en los años precedentes. A la vez, se apuntan otros que están más en sintonía con sus preocupaciones plásticas del momento. Por lo que se refiere a los temas polémicos, el debate entre abstracción y figuración, que se había manifestado ya con virulencia en Canarias, se reaviva aquí; también el rechazo a una actitud del público que se considera gregaria, influida por los medios masivos de difusión de la imagen. Sin embargo, revelando hasta qué punto este documento es de transición, Millares nos introduce en sus preocupaciones por los nuevos materiales como la arpillera y sus alteraciones a través de la «dimensión perdida». Por otro lado, aparece en este texto una clara referencia al cuadro entendido como un muro, algo que relaciona el documento con sus preocupaciones más recientes. En todo caso, no hay aquí una apuesta por la superación de la indeterminación del informalismo y la búsqueda de un sentido a esta pintura. Solamente en textos posteriores, el pintor pondrá su obra en el contexto de una crítica social que se muestra de manera alternativa a la pintura realista de temática explícita.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA CERNI, Vicente: *Millares*. Madrid, Ediciones El Paso, 1957.
- ANTOLÍN, Enriqueta «Artistas infiltrados», *Cambio* 16, 592 (1983).
- BONET, Juan Manuel: «El padre Alfons Roig y las artes plásticas», en VV. AA: *Alfons Roig, una vida dedicada a l'art*. Valencia, Diputación de Valencia/MUVIM/Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2007, pp. 121-135.
- CENTELLAS SOLER, Miguel: *Los pueblos de colonización de Fernández del Amo. Arte, arquitectura y urbanismo*. Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- COCA LEICHER, José de: *El recinto ferial de la Casa de Campo de Madrid (1950-1975)*, (Tesis doctoral inédita), Universidad Politécnica de Madrid, 2013. Disponible en: <http://oa.upm.es/19952/> [consulta 12/02/2019].
- CRISPOLTI, Enrico: «Manolo Millares 1926», en DORIVAL, Bernard: *Los Pintores célebres*. Barcelona, Gustavo Gili, 1963, vol. III, pp. 186-187.
- MILLARES, Manolo: «Exposición de arte contemporáneo en el Museo Canario. Un expositor opina», *Falange* (12 de febrero de 1950), p. 2.
- MILLARES, Manuel: «Tàpies», *Punta Europa*, 4 (1956), p. 176.
- MILLARES, Manuel: «El arte imposible», *Arte Vivo*, cuarta entrega (1958), s/p.
- MILLARES, Manuel: «Dos notas (1956)», en AA.VV., «El Paso», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 84.
- MILLARES, Manuel: «El homúnculo en la pintura actual», *Papeles de Son Armadans*, 37 (1959), p. 80.
- MORENO GALVÁN, José María: «Algunas respuestas de A. Machado al problema de un 'arte para el pueblo'», *Acento Cultural*, 5 (1959), p. 36.
- NUEZ SANTANA, José Luis de la: *La abstracción pictórica en Canarias*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1995.
- POPOVICI, Cirilo: «Manolo Millares», *Cimaise*, 4 (marzo-abril de 1957), p. 43.
- RESCHKO, Gala de: «Manolo Millares», *Mujeres en la isla*, 55 (1959), p. 7.
- ROIG, Alfons: «El arte de hoy y la Iglesia», *Arbor*, 101 (1954), p. 67.
- Roig, Alfons: «Fases de la meua planeta», en VV.AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988, p. 205.
- VV. AA.: *Alfons Roig i els seus amics*. Valencia, Diputación de Valencia, 1988.
- VV. AA.: *Millares. Luto de Oriente y Occidente*. Madrid, SEACEX, 2003.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2020
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

8 ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Patricia Molins: *Feminismo y museo. Un imaginario en construcción* · *Feminism and museum. An imaginary in construction*

- 15** PATRICIA MOLINS (EDITORIA INVITADA)
Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera · Introduction: Museums and Feminism. In and Out
- 29** ISABEL TEJEDA MARTÍN (AUTORA INVITADA)
Exposiciones de mujeres y exposiciones feministas en España. Un recorrido por algunos proyectos realizados desde la II República hasta hoy, con acentos puestos en lo autobiográfico · Women's Exhibitions and Feminist Exhibitions In Spain: A Journey Through some Projects Carried out since the 2nd Republic until the Present, with some Biographical Highlights
- 47** MAITE GARBAYO-MAEZTU
Tergiversar, citar, tropezar: el comisariado como práctica feminista · Shifting, citing, stumbling: curating as a feminist practice
- 75** ANA POL COLMENARES Y MARÍA ROSÓN VILLENA
Hacer Espacio: museos y feminismos · Making Space: Museums and Feminisms
- 99** JESÚS CARRILLO Y MIGUEL VEGA MANRIQUE
«¿Qué es un museo feminista?» Desacuerdos, negociación y mediación cultural en el Museo Reina Sofía · «What Is a Feminist Museum?» Disagreements, Negotiation and Cultural Mediation at the Reina Sofía Museum
- 129** ELENA BLESA CÁBEZ, SARA BURAYA BONED, MARIA MALLOL Y MABEL TAPIA
Haciendo con otras y nosotras, por una institucionalidad en devenir. Museo en red y las prácticas del afecto en el Museo Reina Sofía · Doing with Others and Ourselves, for an Institutional-in-becoming. *Museo en red* and the Care Practices in Museo Reina Sofía
- 147** GLORIA G. DURÁN
El peligro de ablandarse. Igualdad, hermandad, solidaridad · The Perils of Tenderice. Equality Sisterhood Solidarity
- 171** RAFAEL SÁNCHEZ-MATEOS PANIAGUA
Los destinos cruzados de la imposibilidad. Perspectivas de género en torno al Museo del Pueblo Español en compañía de Carmen Baroja y Nessi · The Crossed Destinies of Impossibility. Gendered Perspectives on the Museum of the Spanish People in the Company of Carmen Baroja y Nessi
- 203** INMACULADA REAL LÓPEZ
La reconstrucción de la identidad femenina en los museos: la recuperación de las olvidadas · The Reconstruction of Female Identity in the Museums: The Recovery of the Forgotten
- 221** GIULIANA MOYANO-CHIANG
«Indias Huanca» de Julia Codesido · «Indias Huanca» by Julia Codesido

- 251** ESTER ALBA PAGÁN Y ANETA VASILEVA IVANOVA
Intersecciones críticas. Experiencias y estrategias desde la museología y el feminismo gitano, bajo el prisma del covid-19 · Critical Intersections. Experiences and Strategies from Museology and Roma Feminism, under the Prism of Covid-19
- 271** CLARA SOLBES BORJA Y MARÍA ROCA CABRERA
Redes museales en clave feminista. El caso de «Relecturas» · Museum Networks from a Feminist Perspective. The case of «Relecturas»
- 285** DOLORES VILLAVARDE SOLAR
La presencia del arte feminista en el CGAC. Selección de exposiciones y artistas · The Presence of Feminist Art in the CGAC. Selection of Exhibitions and Artists
- 301** ANE LEKUONA MARISCAL
El papel de las exposiciones en la escritura de la (androcéntrica) historia del arte del País Vasco · The Role of Exhibitions in the Writing of the (Androcentric) History of Art of the Basque Country
- 319** CELIA MARTÍN LARUMBE Y ROBERTO PEÑA LEÓN
Política cultural institucional como medio de transformación. La experiencia en la Comunidad Foral de Navarra · Institutional Cultural Politics as a Means of transformation. An experience in the Comunidad Foral de Navarra

Miscelánea · Miscellany

- 343** RODRIGO ANTOLÍN MINAYA
La portada de la navidad en la iglesia románica de Santo Domingo de Silos (Burgos): análisis de un programa iconográfico románico inspirado por la liturgia hispana · The Christmas Portal in the Romanic Church of Santo Domingo de Silos (Burgos): Analysis of a Romanesque Iconographic Program Inspired by the Hispanic Liturgy
- 369** IGNACIO GONZÁLEZ CAVERO
Referencias sobre el patrimonio arquitectónico en *Išbiliya* a través de los autores y fuentes documentales árabes entre las épocas emiral y almorávide · References on the Architectural Heritage in *Išbiliya* through the Arab Authors and Documentary Sources between the Emiral and Almoravid Periods
- 397** MERCEDES GÓMEZ-FERRER
El sepulcro del Venerable Domingo Anadón en el convento de Santo Domingo de Valencia (1609), obra genovesa encargada del Conde de Benavente · The Tomb of the Venerable Domingo Anadón in the Dominican Convent of Valencia (1609), A Genoese Work Commissioned by the Count of Benavente
- 417** MANUEL ANTONIO DÍAZ GITO
Escrito en el lienzo: Ovidio y el Billete de Amor en *La Enferma de Amor* de Jan Steen, pintor holandés del Siglo de Oro · Written on the Canvas: Ovid and the Billet-Doux in *The Lovesick Maiden* by Jan Steen, Golden Age Dutch Painter





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

441 GEMMA COBO
«Un ángel más»: prensa, imágenes y prácticas emocionales y políticas por el malogrado príncipe de Asturias · «One More Angel»: Press, Images and Emotional and Political Practices about the Deceased Prince of Asturias

465 EDUARDO GALAK
Distancias. Hacia un régimen estético-político de la imagen-movimiento · Distances. Towards an Aesthetic and Political Image-Movement Regime

485 DIEGO RENART GONZÁLEZ
Teoría del arte, abstracción y protesta en las artes plásticas dominicanas durante las dos primeras décadas de la dictadura de Trujillo (1930-1952) · Theory of Art, Abstraction and Protest in the Dominican Plastic Arts during the First Two Decades of the Trujillo's Dictatorship (1930-1952)

511 JOSÉ LUIS DE LA NUEZ SANTANA
Alfons Roig y Manolo Millares en diálogo: los documentos del archivo Alfons Roig (MUVIM, Valencia) · Dialogue between Alfons Roig and Manolo Millares: The Documents of the Alfons Roig Archive (MUVIM, Valencia)

533 FÉLIX DELGADO LÓPEZ y CARMELO VEGA DE LA ROSA
Nuevas visiones fotográficas de Lanzarote: una isla más allá del turismo · New Photographic Visions of Lanzarote: An Island beyond Tourism

557 JOSÉ LUIS PANEA
Del descanso forzado a la cama interconectada como espacio de creación. Escenarios posibles desde las prácticas artísticas contemporáneas · From Forced Rest to the Interconnected Bed as a Space for Creation. Possible Stages in Contemporary Art Practices

Reseñas · Book Reviews

583 ENCARNA MONTERO TORTAJADA
FERRER DEL RÍO, Estefania, *Rodrigo de Mendoza. Noble y coleccionista del Renacimiento*. Madrid, Sílex Ediciones, 2020.

585 CONSUELO GÓMEZ LÓPEZ
JULIANA COLOMER, Desirée, *Fiesta y Urbanismo en Valencia en los siglos XVI y XVII*, Valencia, Universitat de València, 2019.

589 ÁLVARO MOLINA
SAZATORNIL RUIZ, Luis & MADRID ÁLVAREZ, Vidal de la (coords.), *Imago Urbis. Las ciudades españolas vistas por los viajeros (siglos XVI-XIX)*. Gijón, Ediciones Trea, 2019.

593 BORJA FRANCO LLOPIS
LÓPEZ TERRADA, María José, *Efímeras y eternas: pintura de flores en Valencia (1870-1930). Casa Museo Benlliure, del 21 de febrero al 7 de julio de 2019*. Valencia, Ajuntament de València, Regidoria de Patrimoni i Recursos Culturals, 2018.

595 JULIO GRACIA LANA
MASOTTA, Oscar, *La historieta en el mundo moderno*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2018.