

JOAN BORJA I SANZ

JOAN NAVARRO RAMON: VIDA, COLORS I FORMES

CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTOS

 **Sabadell**
Fundació

JOAN BORJA I SANZ

JOAN NAVARRO RAMON:
VIDA, COLORS I FORMES

CÀTEDRA ANTONI MIRÓ D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

Publicacions de la Universitat d'Alacant
03690 Sant Vicent del Raspeig
publicaciones@ua.es
<http://publicaciones.ua.es>
Telèfon: 965 903 480

Aquest llibre va gaudir d'una ajuda d'investigació de teoria, crítica o
història del art contemporani convocada per la Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani,
Universitat d'Alacant i la Fundació Banc Sabadell (resolució 7 juliol 2017)

©Joan Borja i Sanz
©d'aquesta edició: Universitat d'Alacant,
Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani:

ISBN: 978-84-1302-048-8
Dipòsit legal: A 349-2019

Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani
Director Acadèmic: Armand Alberola
Director Tècnic: Josep Sou

Disseny coberta Antoni Miró
Disseny AMB
Maquetació: Maria Carballo
Impressió i enquadernació: Quinta impresión, S.L.



Sabadell
Fundació



Universitat d'Alacant
Universidad de Alicante



Ajuntament d'Altea

Aquesta editorial és membre de la UNE, que garanteix
la difusió i comercialització nacional i internacional

JOAN NAVARRO RAMON: VIDA COLORS I FORMES

És aquest un llibre, el de Joan Borja i Sanz, on des del recorregut existencial del pintor alteà, ha conformat el coneixement aprofundit del que ha estat el seu treball creatiu.

La realitat compositiva, l'experiència de l'ésser humà, el medi geogràfic substancial, la mediterraneïtat com a conseqüència lògica, l'inconformisme sever, la il·lusió per franquejar fronteres artístiques, i un llarg etcètera fonamentat, potser, en l'absoluta voluntat d'aprendre, nodreixen la paleta del pintor, i per extensió, també, les pàgines del llibre que avui tenim obertes de bat a bat per a fer-nos-en cabal idea de qui ha estat un pintor enorme, veí i tant nostre.

Els primers compassos en la lectura d'aquest estudi ja inauguren la idea del trasbals que Navarro Ramon abasta en la seua constant creativa: des de l'art figuratiu fins l'abstracció, en un viatge que, segur, correspon als innominables contactes que al llarg del seu pelegrinatge vital ha dut a terme i conreat. Des de Renau a Picasso; des de Joan Miró a Julio González, amb tot de matisos i de relacions de causa a efecte, Navarro Ramon ha experimentat l'evolució extraordinària que avui li coneixem, atent els signes inequívocs de la posteritat.

La geografia, o tantes geografies, canviant, així com les conseqüències d'aquests canvis, des del punt de vista creatiu, presideixen bona part d'aquest llibre, on Joan Borja, el seu autor, ha percutit la noble matèria del coneixement. I no només açò, també l'autor s'hi serveix de crítics, que han estat, del pintor: Francisco Agramunt, Carlos Areán, Josep Maria de Sucre i de Grau, etc., per a escodrinyar als ressorts que han fet gran el pintor, i les mil i una evidències convergents que han possibilitat posar en valor l'obra, i les idees, de l'artista alteà. Els seus crítics i estudiosos assenyalen la determinació de Navarro Ramon cap a una poètica lliure, i de com el pintor sempre ha estat ben atent als moviments de renovació pictòrica: la mediterraneïtat, l'arbitrarietat, el classicisme, la civilitat i la recerca de l'obra ben feta, així com l'adscripció al moviment dels sobrealistes, són aspectes fonamentals a l'hora d'avaluar el treball pictòric de Navarro Ramon., i així ens ho assenyala preferentment Joan Borja. La fi-

guració idealitzada, a la fi, significa un salt important de l'artista cap als nous camins de l'abstracció.

Alguna cosa ja hem dit, línies amunt en aquest modest escrit, al voltant dels diferents influxos que l'artista ha rebut d'altres creatius, i val a destacar els que s'hi bastiren a la seua estada a Barcelona: Obiols, Mompou, Sunyer o Mercadé, entre d'altres, i que d'alguna manera significaren el discurs creatiu ulterior del pintor alteà.

Ara, el recorregut pels diferents capítols ens informa de quina manera la vida del pintor s'imbrica constantment en el que ha estat la seua producció artística. Els esdeveniments socials de top tipus, les coordinades bèl·liques a Espanya i a Europa, el fet del seu matrimoni amb Josefa Fisac, l'amistat amb Joan Miró, l'exili, la ciutat de París, on efectua una definitiva emancipació de la realitat pictòrica, etc., determinen en bona mesura el camí de l'artista, que absorbeix la matèria existencial en favor de la seua creativitat. Potser no de manera conscient, però a la fi evident i contrastable.

L'experiència creativa de Navarro Ramon s'hi nodreix de: Vida, Colors i Formes. Ens diu Joan Borja: «...La posteritat de Joan Navarro Ramon -volem dir- és feta de paraules i de records, de membrances i memòries, de sentiments i emocions. També de llenços i marcs, llum i textures, pintures i fantasies...Colors i formes.»

I a tall de cloenda, tot referint la darrera incursió de Joan Borja en aquest llibre, manifestem el nostre content per l'oportunitat d'aquest estudi, i per la possibilitat de conèixer, tant i tan bé, el pintor alteà Navarro Ramon, que des d'antuvi transità fronteres creatives per avançar un bri d'aire fresc a les maneres de dir i de fer l'art plàstic de la pintura.

Josep Sou
Director Tècnic Càtedra Antoni Miró d'Art Contemporani
Universitat d'Alacant

1. ELS ORÍGENS

*Lo camp partit e tota la gent presta,
lo gran guerrier, amb l'ensenya vermella,
mogué tantost a tota se requesta¹*

El 21 de febrer de 1903 la senyora Maria Ramon Morales infantava, a sa casa d'Altea, el seu segon fill. Era xiquet: la parelleta. No feia encara sis anys que ella, amb el seu marit Sebastià Navarro Garcia, havia tingut la primera filla, Joana Navarro Ramon, el 16 de setembre de 1897, al carrer la Mar. Feia ja 12 anys que el matrimoni s'havia casat, a l'octubre de 1891. Si després d'un sexenni junts havien tingut la filla major, ara, sis anys després, els arribava el xic. Com en el cas de la germana, a l'hora de decidir-ne el nom, sembla que hi degué pesar d'alguna manera l'ascendència del iaio matern de la criatura: el practicant de cirurgia i barber sagnador Joan Ramon Ripoll. El fet cert, en qualsevol cas, és que, si a la germana del nounat li havien posat el nom de Joana («Juana Navarro Ramon», segons l'acta de naixement oficial, redactada, naturalment, en llengua castellana), el xiquet que acabava de nàixer també es diria Joan, Joan Daniel: «Juan Daniel», segons l'oficialitat de la certificació literal de naixement que van haver de reconstruir l'any 1955, després que l'original desapareguera al Registre Civil d'Altea.

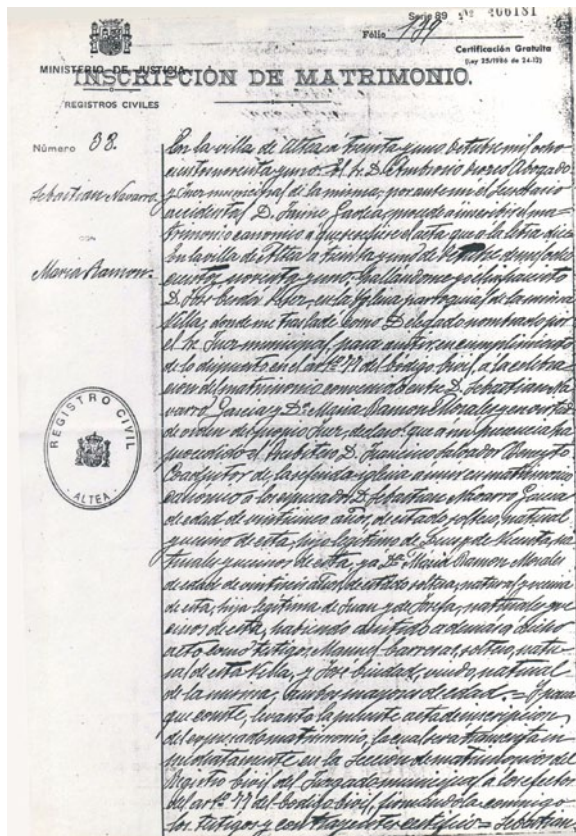
¹ Tant aquesta citació com totes les que encapçalaran els successius capítols del llibre són extretes de l'obra *Escacs d'amor*, de Francesc de Castellví, Narcís Vinyoles i Bernat Fenollar. Es tracta d'una disputa poètica, composta cap a 1475, construïda simbòlicament a partir d'una partida d'escacs completa: la primera partida del joc d'escacs modern (tal com ara el coneixem) que s'ha documentat en la història. Aquesta, en concret, és la partida: 1. e4 d5 2. exd5 Dxd5 3. Cc3 Dd8 4. Ac4 Cf6 5. Cf3 Ag4 6. h3 Axf3 7. Dxf3 e6 8. Dxb7 Cbd7 9. Cb5 Tc8 10. Cxa7 Cb6 11. Cxc8 Cxc8 12. d4 Cd6 13. Ab5+ Cxb5 14. Dxb5+ Cd7 15. d5 exd5 16. Ae3 Ad6 17. Td1 Df6 18. Txd5 Dg6 19. Af4 Axf4 20. Dxd7+ Rf8 21. Dd8 ++ (https://ca.wikisource.org/wiki/Scachs_d'amor. Data de consulta: novembre de 2018).

El iaio patern de Joan Daniel, Lluís Navarro Castellà, no va arribar a conèixer el nou nét: havia mort l'any 1897, l'any del naixement de la germana. Era casat amb la senyora Vicenta Garcia Zaragozì, també d'Altea. I igualment natural d'Altea era la senyora Josepa Morales Llobell, iaia materna del xiquet que acabava de nèixer. Era, per tant, aquella criatura, plenament alteana: per part de pare, de mare i dels quatre avis. Li havia tocat en sort una família normal, de classe mitjana, en un poble valencià que en aquell moment no arribava als sis mil habitants, i que trobava en el sector primari —la pesca i l'agricultura, essencialment—, la font principal dels ingressos dels seus habitants. Això sí: aquell era un poble ubicat en un lloc geogràficament privilegiat, sobre un tossal al centre d'una badia, a tocar de la Mediterrània occidental, i amb una llum tan especial que, amb el pas del temps —com veurem—, acabaria sent determinant per a l'ofici que aquell xiquet abraçaria: l'ofici de pintor; l'ofici de la vida, els colors i les formes.

I és que Joan Daniel Navarro Ramon —Joan Navarro Ramon, per als crítics catalans, mallorquins i valencians; Juan Navarro Ramón, per als castellans; o, fins i tot, Jean Navarro Ramon, per als francesos—, un dels autors més personals i originals de l'art contemporani valencià, mai no va deixar de tindre com a motiu recursiu i permanent de la seua obra (tant en la línia productiva figurativa com en l'abstracta) la llum mediterrània del seu poble natal, Altea: com tampoc mai no va poder oblidar la infinitud de colors, textures, línies i volums que, per a la seua fantàstica creativitat, suggerien els núvols, les pedres, les muntanyes, les cases, els carrers, els paisatges, el cel i la mar d'aquell poble original d'Altea.

Ningú no podia imaginar, tanmateix, aquell 21 de febrer de 1903, que la criatura que la senyora Maria acabava de portar al món seria un pintor important. La tradició familiar no apuntava precisament a això. Només una tia materna de Joan Navarro Ramon permetia parlar en aquella família d'una mínima vinculació amb el món artístic. La mare de Joan Navarro Ramon, Maria Ramon Morales, tenia un germà (Joan Ramon Morales) i tres germanes (Teresa, Josepa M. Ramon Morales i Joana Ramon Morales). Aquesta última germana de Maria era la vicetiple «Juanita Ramón», popularment coneguda en els ambients musicals de l'època com «la Ramón». Amb un èxit estimable com a cantant, la tia de Joan Navarro Ramon va arribar a actuar a Buenos Aires, i en aquell any de 1903, quan el seu nebot era encara un xiquet de bolquers, actuava i obtenia un cert reconeixement al Teatre Russafa de València.

Precisament a València es van haver de desplaçar, per raons de treball, els pares del pintor alteà, Sebastià i Maria. Per aquesta raó del desplaçament dels pares, la infància de Navarro Ramon discorrerà a cavall entre les avingudes urbanes de la ciutat



Reproduccions de la inscripció de matrimoni dels pares de Joan Navarro Ramón (Sebastià Navarro Garcia i Maria Ramon Morales); de l'acta de naixement de Joana Navarro Ramon,² i de la certificació literal del naixement del pintor, el 21 de febrer de 1903, a Altea. Tots tres documents van ser estesos al seu moment pel Registre Civil d'Altea.³

2 La germana de Joan Navarro Ramon, Joana Navarro Ramon, es va casar amb José Barrio, de Sarria, Lugo. Aquest matrimoni va tindre tres fills: José, Juana i Javier. José Barrio Navarro es va casar amb Angela Orduña Aznar, i no va tindre fills. Joana va treballar com a mestra a Madrid, i tampoc no va tindre descendència. Javier, per últim, es va casar amb M. Amparo Vázquez Torres. En el moment actual és l'únic descendent directe del matrimoni entre Sebastià Navarro Garcia i Maria Ramon Morales.

3 Devem la localització d'aquests documents al llegat de l'investigador Ramon Llorens Barber, el qual segons sembla, es va arribar a plantejar el projecte d'elaboració d'un llibre monogràfic sobre el pintor Joan Navarro Ramon. Fet i fet, en una carta adreçada a l'adreça de Juana Barrio Ramon a Madrid, el 18 de desembre de 1989, explica: «Sigo trabajando en aquel escultor llamado Antonio Moltó y Such nacido en Altea en 1841 y fallecido en Granada en 1901. Se hace demasiado larga la investigación y mucho el material que acopio. Después quiero meterme con la biografía del pintor Juan Navarro Ramon. Creo que en eso tu ayuda (y la de tu madre) han de ser fundamentales.» En una carpeta que contenia documentació aplegada per aquest historiador, que ens va voler facilitar la seua filla, Cristina Llorens Estarellas —a qui en volem agrair efusivament el gest!—, es conservaven les còpies dels documents ara reproduïts.

FOLIO 156
N.º 406220

Certificación Gratuita
ACTA DE NACIMIENTO

En la villa de Altea a diez y siete de septiembre de mil ochocientos treinta y siete ante D. *Francisco de Paula* Jefe Municipal y de D. *Francisco* Secretario

Francisco natural de *Altea* provincia de *Alicante* domiciliado en esta villa en la calle de *San Juan* según la cédula de vecindad que exhibe con el número *veintidós* expedida en esta villa

presentando con objeto de que se inscriba en el Registro civil, un niño; y al efecto como *padre de familia* declaró que dicho niño nació en *San Juan* el día *diez y siete* de *septiembre* de *mil ochocientos treinta y siete* y de su mujer *Doña María Ramon* natural de *Altea* provincia de *Alicante* dedicada a las ocupaciones propias de su sexo y domiciliada en el de su marido

Que es niña, por la línea paterna de *Doña María* y materna de *Don Francisco* y que es natural de esta villa según consta en el libro de Altes, donde consta de la línea de descente a sus abuelos

REGISTRO CIVIL
ALTEA

EJEMPLAR GRATUITO

Serie AH N.º 481631

MINISTERIO DE JUSTICIA Decreto de 25/1957 de información testifical para el Registro Civil acreditar el nacimiento de **JUAN DANIEL NAVARRO RAMON** hijo de **Babastian Navarro Garcia** y de **Maria Ramon Morales** nacido en **Altea** el día veintidós de febrero de mil ochocientos treinta.

CERTIFICACION LITERAL DE INSCRIPCION DE NACIMIENTO (1)

Excmo. Sr. **REGISTRO CIVIL DE ALTEA**
Provincia de **ALICANTE**

El objeto de mayor relevancia documental de esta Acta es acreditar el nacimiento de **JUAN DANIEL NAVARRO RAMON** hijo de **Babastian Navarro Garcia** y de **Maria Ramon Morales** nacido en **Altea** el día veintidós de febrero de mil ochocientos treinta.

El presente Registro Civil de Altea, en virtud de las disposiciones legales que rigen el Registro Civil, ha sido autorizado para expedir esta certificación literal de inscripción de nacimiento, en virtud de la información testifical que se ha presentado en el presente Registro Civil, para acreditar el nacimiento de **JUAN DANIEL NAVARRO RAMON** hijo de **Babastian Navarro Garcia** y de **Maria Ramon Morales** nacido en **Altea** el día veintidós de febrero de mil ochocientos treinta.

Esta certificación literal de inscripción de nacimiento, expedida en virtud de la información testifical que se ha presentado en el presente Registro Civil, tiene el mismo valor que el original que se encuentra en el presente Registro Civil, y puede ser utilizada para acreditar el nacimiento de **JUAN DANIEL NAVARRO RAMON** hijo de **Babastian Navarro Garcia** y de **Maria Ramon Morales** nacido en **Altea** el día veintidós de febrero de mil ochocientos treinta.

En Altea, a los **veintidós** días del mes de **febrero** de **mil ochocientos treinta**.

El Jefe del Registro Civil, **Francisco de Paula**

La vicetiple «Juanita Ramon», coneguda com «la Ramon», era germana de la mare de Joan Navarro Ramon, Maria Ramon Morales. La tercera de les imatges correspon a l'anunci que es va fer en Las Provincias de l'1 de juliol de 1903, sobre una funció en benefici «de la primera tiple Srta. Juanita Ramón»

del Túria i la llibertat dels carrers i els bancals de l'Altea rural dels seus orígens. Fet i fet, a pesar dels successius canvis de domicili, l'artista conservarà sempre la casa pairal d'Altea i mai no deixà de tornar-hi, amb puntual regularitat —aquesta en serà una de les constants vitals— fins a la fi dels seus dies.

2. VALÈNCIA, ANYS INICIÀTICS

*e trameté vers lo camp de la bella
lo pus valent peó de la conquesta:
lo qual tirà dos passos devers ella.
[...] e lo camí de voluntat seobre.*

Als 14 anys, Joan Navarro Ramon, encara adolescent, inicia estudis de Magisteri a l'Escola Normal de València. Tanmateix, sembla que no és, la de la docència, una vocació clara i del tot convençuda, perquè el fet cert és que mai no va arribar a completar els estudis de mestre. En canvi, sí que va començar a conrear una altra vocació, ben distinta, que a poc a poc esdevindria ofici i passió, ocupació i mitjà d'expressió per a tota la vida: la pintura. En aquells anys de jove estudiant de Magisteri començà a freqüentar a València les classes nocturnes de dibuix en l'Escola d'Arts i Oficis. Un dels seus biògrafs i estudiosos, Francisco Agramunt, explica la situació de la manera següent:

La vocación artística tan fuertemente arraigada en él no encontró ninguna clase de trabas por parte de la familia. En aquellos tiempos eran los padres, casi siempre, quienes elegían la carrera de sus hijos. Pero el padre de Juan Navarro ramón, hombre inteligente y liberal, no quiso imponer su criterio, al menos de forma tajante. Trató de persuadir a su hijo de que obtuviera el título de maestro aunque no fuese más que complemento de su formación. Y se mostró dispuesto a dejarle desarrollar su vocación mantenida desde que era casi un niño. (Agramunt: 1992, 219)

La bona qüestió és que el jove alteà, en aquella edat en què més impetuosament se sent l'instint de descobrir, a prendre i aprehendre el món —el pas de l'adolescència a la joventut—, va començar a fer coneixences importants en l'àmbit de les arts

plàstiques a València. I decideix, finalment, matricular-se en l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Té vint anys i no ha aconseguit completar els estudis de Magisteri. Però la decisió, sens dubte, esdevindrà determinant per al futur de la seua trajectòria com a pintor: no solament per l'aposta personal ferma, d'elegir la creació artística com a opció vital, sinó pel fet que en aquella Escola de Belles Arts tindria l'oportunitat de conèixer condeixebles com Josep Renau, Enric Climent, Genaro Lahuerta, Pedro Sánchez, Mulet, etc. Sense anar més lluny, l'estreta amistat que hi travaria amb Josep Renau, en l'Escola de Sant Carles, a partir d'aquell any 1923, seria del tot rellevant —per exemple— en relació amb un dels encàrrecs més importants que el pintor alteà havia de rebre en tota la seua vida: exposar al Pavelló de la República de l'Exposició Universal de País, catorze anys més tard, quan el país estaria immers en plena Guerra Civil, i l'art s'erigiria, precisament, com a arma de denúncia internacional contra les causes i els efectes aberrants d'aquella guerra. Perquè aquell amic de joventut en l'Escola de Sant Carles, Josep Renau, esdevindria —com se sap— director general de Belles Arts entre 1936 i 1938, i, com a tal, seria el responsable dels continguts del Pavelló d'Espanya en l'Exposició Internacional de les Arts i les Tècniques de París, per a la qual exposició va encarregar obra al pintor alteà, al costat —cal recordar-ho— d'artistes del nivell de Julio González, Joan Miró o Pablo Picasso.

Però res de tot això no podia saber encara el jove i joventut Joan Navarro en aquells primers anys de trajectòria artística a València. Aleshores, l'única batalla evident era la que havia de lliurar contra si mateix a la recerca d'uns colors i unes formes; d'un discurs, un llenguatge, un estil, una personalitat i una poètica de l'expressió artística. En els ambients valencians, sobra dir-ho, el sorollisme constituïa una ombra allargassada al recer de la qual creixien com bolets, adotzenadament, nombrosos deixebles i imitadors. Cal recordar que a l'agost d'aquell mateix any de 1923 és quan mor Joaquim Sorolla a Cerdilla i el porten a soterrar a València, amb tots els reconeixements imaginables —i inimaginables—, i la més fèrria unanimitat crítica a l'hora de consagrar-lo com un el pintor valencià més important de tots els temps. El luminisme de l'autor de *Xiquets a la platja* (al qual podríem adscriure també les pintures d'Ignasi Pinazo, Teodor Andreu, Francisco Benítez Mellado o Vicent Castell) devia resultar certament enlluernador: però si es mirava des d'una perspectiva evolutiva, no feia passes apreciables en l'aventura d'això que Joan Fuster denominaria, en un llibre de culte per a la crítica d'art en l'àmbit cultural valencià, *el descrèdit de la realitat* (1955). Perquè, ben mirat, la tradició *sorollista* no es plantejava en cap moment la gosadia de trencar l'àncora de certes que vinculava la pintura al realisme, des de premisses ortodoxes cimentades en la referencialitat. Navarro Ramon, amb algun dels seus condeixebles de l'Escola de Belles Arts Sant Carles de València, per contra, tempteja l'opció d'encarar des del primer moment el repte d'un pas endavant: de tallar el cordó



La Ramon

umbilical respecte del paisatgisme tradicional per encarar l'aventura d'un progressiva divergència respecte de l'entorn rigorosament palpable i fotografiable. Amb figuracions idealitzades, filtrades i modalitzades per la pròpia percepció i la pròpia creativitat, al principi; i amb un salt definitiu envers l'oceà lliure i infinit de l'abstracció, després. Així sembla reconèixer-ho, també, Francisco Agramunt quan sospesa que Navarro Ramon, en els anys verds de València, «preparaba lentamente su voluntad renovadora y se agudizaba en él la necesidad de transformar el arte local en el que el peso del sorollismo era un lastre para los jóvenes creadores» (Agramunt: 1992, 219).

Un altre dels estudiosos de la figura i l'obra de Joan Navarro Ramon que va confegir un llibre monogràfic de referència inexcusable, el crític d'art Carlos Areán, ja havia observat que el pintor alteà, des dels mateixos inicis com a estudiant de Belles Arts a València, sembla renunciar a la continuïtat de la tradició paisatgística convencional i comença a percaçar una poètica pròpia, lliure, encara no abstractiva, però tampoc ja no cenyida estrictament a la realitat. Des dels inicis de la trajectòria creativa, assistim en el cas de Navarro Ramon a un pintor que s'esforça a emancipar la seua obra de les limitacions imposades per la realitat estricta, amb la intenció de reinterpretar-la des d'uns altres paràmetres estètics que depenen, més que no de l'objecte pintat, de la pròpia percepció i la subjectivitat —progressivament més i més descordada. Així, doncs, la vocació artística del jove pintor alteà es manifesta, des dels

mateixos inicis, amb un instint de renovació i innovació que fa pertinent —el crític no s'està de mullar-s'hi— l'adscripció a l'etiqueta d'«artista d'avantguarda», amb el sentit d'artista «que transfigurava la realitat»:

Juan Navarro Ramón era ya desde su juventud un artista de vanguardia y que nunca le gustó demasiado pintar ni el barquito de vela, ni la casita facilona sobre el prado verde. No me atreviré a decir que era ya abstracto en aquellos días, pero sí que transfiguraba de tal modo la realidad, que ésta quedaba como perdida por detrás del juego libérrimo del color y la línea (Areán: 1973, 220)

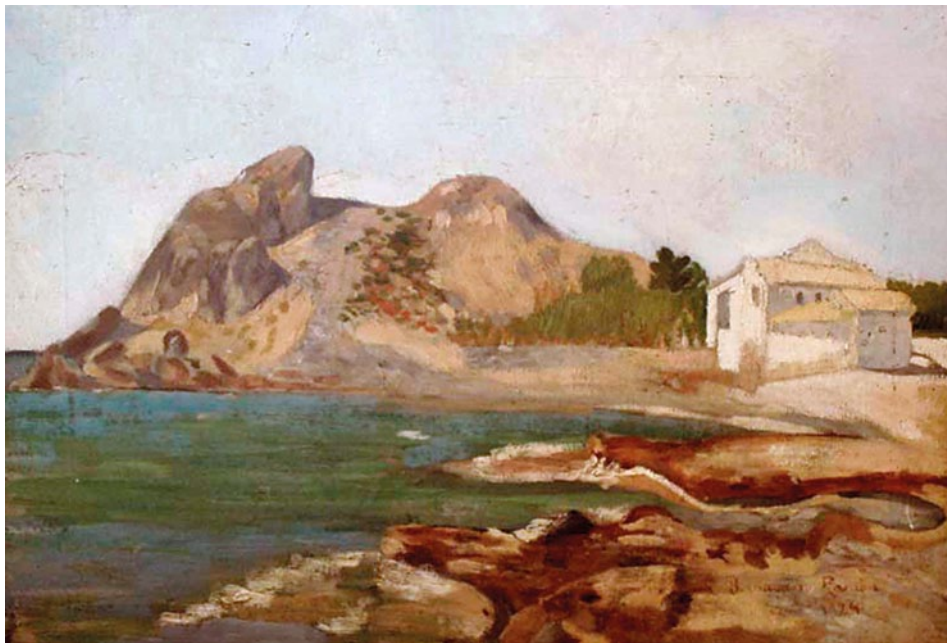
No obstant això, la inclinació evers la utilització d'un llenguatge personal i allerat en «el joc libèrrim dels colors i la línia» no comporta en aquests primers moments, de cap de les maneres, una eventual renúncia —o un hipotètic oblit— de la realitat dels espais mediterranis viscuts a l'Altea natal. Tot el contrari: el referent de la mediterraneïtat, indestriable dels paisatges alteans que han alimentat en Joan Navarro el mite idealitzador de la infantesa, serà omnipresent en tota l'obra navarroniana. Fet i fet, Navarro Ramon, atent als moviments d'evolució i renovació pictòrica que a cada moment s'estan produint al voltant, troba en el corrent català del *noucentisme* una referència d'expressió estètica que conjuga aquesta voluntat d'innovació i renovació amb una percepció classicitzant dels referents idiosincràtics de la mediterraneïtat. Resulta molt temptador per a la crítica, per tant, suggerir una possible influència dels artistes catalans que en aquell moment renovaven les formes pictòriques peninsulars. No debades, valors prototípicament noucentistes com ara la raó, la precisió, la serenitat, l'ordre, la mesura o la claredat s'adiuen a la perfecció amb les característiques de l'obra figurativa inicial del pintor alteà, com també s'hi adiu sense dificultats l'allunyament del realisme i el naturalisme que el noucentisme propugnava (per tal com només *reproduïen* i *reinterpretaben* la realitat, en comptes de *mostrar-la* com un ideal).

Admirant els olis figuratius de Navarro Ramon —especialment els paisatges, els nus, les figures humanes i les escenes quotidianes—, percebem que, efectivament, en cada tela traspua un inconfusible i inefable aire de *mediterraneïtat*. De més a més, s'hi fan palesos no pocs dels atributs que Eugeni d'Or —veritable *ideòleg* del noucentisme— declarava definitoris del moviment noucentista. L'*arbitrarietat*, per exemple: l'art com a bellesa formal, que no necessàriament requereix un correlat directe amb la realitat, perquè l'art noucentista pot ser concebut com una sublimació, una millora, un ennobliment de la realitat quotidiana, de manera que qualsevol petita escena admet ser convertida en art si se sotmet al treball dignificador de la forma.

També, en segon terme, el *classicisme* adés apuntat, que remet a la serenitat d'un model clàssic d'inspiració grecollatina enfront de les ramalades romàntiques que sovint sobrevaloren idees tan peregrines com l'originalitat i la inspiració. En tercer lloc, el ja també consignat *mediterranisme*, que reivindica la mar Mediterrània com a bressol de cultures i de civilització. La *civilitat*, en quart terme, seria un atribut noucentista que apuntaria a la recuperació d'ideals de sobrietat, serenitat, equilibri, mesura i harmonia. I, per últim, en cinqué lloc, *la recerca de l'obra ben feta*, en què la creació s'entén com una recerca de perfecció en el rigor de l'execució i de la combinació estètica per a oferir al públic destinatari un model idealitzat de món culte, al marge de les turbulències d'un temps espasmòdic, canviant i convuls.

En la valoració d'aquesta possible influència que el noucentisme català va poder exercir en l'obra de Navarro Ramon —tan evidentment adscrita, en els inicis, a aquests paràmetres d'*arbitrarietat*, *classicisme*, *mediterraneïtat*, *civilitat* i *recerca de l'obra ben feta*— Francisco Agramunt, fins i tot, s'atreveix a citar noms concrets d'artistes que van poder influir en les inclinacions del jove Joan:

Sus inclinaciones entonces estaban en el arte que desarrollaban los artistas catalanes como José Obiols, Federico Monpou, Joaquín Sunyer, Jaime Mercadé, y otros que configuraban el denominado noucentisme (Agramunt: 1992, 220)



Paisatge. 1924.

3. L'AMOR I L'ART: MADRID (1925-1930)

*Dama gentil, amb ànimo no pobre,
portant de verd bandera d'esperança
[...] Lo seu peó, cortés, amb gran temprança,
avant passà, perquè bellea obre,
en joc d'amor, la primera parança.
Prenent un gest humil per sa defensa,
lo cor ferí d'amorosa escomesa.*

Després dels dos cursos de formació a l'Escola de Sant Carles de València, el jove Navarro Ramon, amb a penes vint-i-dos anys, es trasllada a estudiar a Madrid l'any 1925. Una volta instal·lat a la capital, mentre prepara oposicions per a ingressar al Ministeri d'Hisenda, se les arregla per poder freqüentar l'Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La dedicació i la passió per la pintura no impedeix que el jove alteà aconseguís guanyar —ara sí— les oposicions que ha estat preparant. L'èxit aconseguit li permetrà garantir-se una còmoda seguretat salarial mentre tempeja, explora i perfecciona nous camins d'expressió artística. De més a més, si fem cas de les paraules biogràfiques d'Agramunt, la flexibilitat de l'horari laboral com a funcionari d'Hisenda li procurava un marge generós per a perseverar en la pròpia formació pictòrica i viure amb intensitat els ambients artístics de la ciutat:

Se permitió elegir su propio horario, y cogió la mala costumbre de llegar a la oficina a las once de la mañana y de irse a las doce al estudio de Pérez Rubio, con quien completaba su formación pictórica. El resto del tiempo libre lo empleaba en pintar y en asistir a las tertulias artísticas tan frecuentes en la capital española. (Agramunt: 1992, 220)

La flexibilitat horària autoconcedida en el treball com a funcionari del Ministeri d'Hisenda, i la situació de privilegi aconseguida per Joan Navarro Ramon en la gestió del temps, són comentades pel crític Carlos Areán amb un realisme tan clar i

tan cru que ben podria arribar a incitar al somriure:

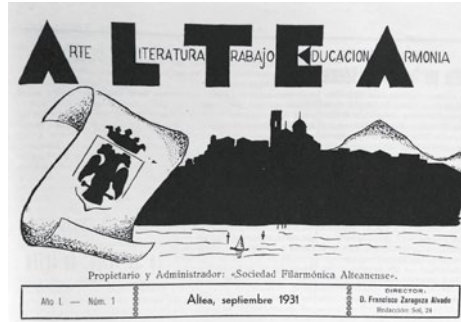
Esta costumbre, mala, en efecto, desde el punto de vista de la Administración, era buena desde el de la creación artística, que es el único que en un caso como el de Juan Navarro Ramón, debe interesarnos verdaderamente. (Areán: 1973, 11)

D'aquesta dolça etapa madrilenya, el pintor s'emportarà, a més de les gratificacions corresponents a les nòmimes de la plaça de funcionari —i de l'experiència d'una vida regalada i bohèmia, i del luxe des múltiples oportunitats formatives, i dels primers èxits en exposicions, etc.—, el benefici inefable de conèixer qui, en l'avenir, haurà de ser, sens dubte, la persona més important de la seua vida: la jove Josefa Fisac. Nascuda a Madrid el 25 de juny de 1909 —sis anys més jove que Joan, per tant—, filla de Vicente Fisac i Clara Martín, la joveneta Josefa Fisac Martín es va casar amb Joan Navarro Ramon l'any 1928. En paraules d'Agramunt (1992, 220), Pepita Fisac seria, des d'aquell moment, i ja per sempre (morirà al gener de 1989, a penes uns mesos abans que el seu marit), la «compañera [...] en viajes, problemas e investigaciones» (Areán: 1973, 12-13). O, en paraules d'Agramunt (1992, 220):

Josefa Fisac [...] se convertiría en la primera panegirista de su pintura, su admiradora más profunda y su más fiel secretaria. Una compañera que estará siempre a su lado, apoyándole y animándole en sus momentos difíciles, y que se convertirá también en su más adorable musa y modelo. Su esposa no sólo supo adaptarse a su mundo solitario, que Navarro Ramón creía indispensable para la creación, sino que se convirtió en la sombra luminosa vigilante de su existencia. «Mi esposa —afirmaría años después el propio pintor— ha sido la persona que más ha influido en mi vida de artista. Su compañía, su ayuda, su inspiración de cincuenta años, ha hecho posible mi trabajo». (Agramunt 1992: 220)

És un lloc comú reivindicar que la parella sentimental d'un científic, un artista o un creador —d'una científica, una artista o una creadora— hi comparteix, a més del domicili i l'experiència de la vida quotidiana, el mèrit dels èxits i els avanços protagonitzats per la company o el company en qüestió. Però difícilment es podrà trobar un cas en què aquesta reivindicació fóra més justa que en el de Navarro Ramon i Josefa Fisac. «Cada uno de los triunfos de su marido correspondían en gran parte también a la esposa», encerta a recordar Francesc Rodon en la seua monografia (1978, 14). I és que Pepita Fisac no solament aportarà ordre i estabilitat econòmica a la parella: també sensibilitat, criteri i consell artístic en relació amb el mateix treball

creatiu del marit.⁴ Pepita és una dona expeditiva, solvent, creativa, forta i emprendedora, que arribarà a regentar, com a empresària, una fàbrica de ventiladors a Barcelona: una fàbrica que —l'anècdota s'eleva a categoria, atenent la identitat del protagonista— en més d'una ocasió es reconvertida com a taller improvisat per als treballs escultòrics de gran format d'un dels amics íntims de la parella, que amb certa freqüència vindrà des de París a Barcelona en ple franquisme i hi treballarà clandestinament: el pintor, escultor, gravador i ceramista català Joan Miró.



Capçalera del num 1 de la revista *Altea*. Setembre de 1931. Dissenyada per Joan Navarro Roman.

Però tot això vindria molt després... L'any del casament de Joan Navarro Ramon amb Pepita Fisac Martín, la ciutat de Madrid evidenciava, en plena dictadura de Primo de Rivera, els beneficis del centralisme administratiu de l'estat amb la construcció de l'edifici de Telefónica, en plena Gran Vía: el primer gratacels de la península, a la manera dels grans edificis nord-americans. El rei Alfons XIII va establir —precisament aquell any, des d'aquest edifici— la primera telefonada trans-oceànica, per parlar amb el president dels Estats Units d'Amèrica, Calvin Coolidge, que es trobava a la Cambra de Comerç de Washington. En aquest Madrid de desenvolupaments urbanístics i oportunitats institucionals el matrimoni Navarro Fisac va viure, com a matrimoni novençà, un parell d'anys abans que decidiren establir-se a Barcelona l'any 1930.

Tanmateix, abans del retorn a la Mediterrània, esperonat per la nova esposa i diligent companya, l'altea aconsegueix exhibir l'any 1929 la seua primera exposició individual al saló del diari *Heraldo* de Madrid. No és un saló sumptuós, ni tampoc no té el glamour de les sales més grans i luxoses de la ciutat. Però el saló de l'*Heraldo* és un lloc on conflueixen els més diversos esperits —artistes, intel·lectuals, crítics, observadors— que se senten atrets per propostes avantguardistes. Aquesta exposició del jove Navarro (un xicon de vint-i-sis anys, acabat de casar) obtindrà una excel·lent acollida per part del públic i de la crítica. Tant és així que l'any següent, el 1930, hi tornarà a exposar amb idèntic reconeixement. L'escriptor i crític literari Francesc

⁴ Devem al testimoni del nebot de Joan Navarro Ramón, Javier Barrios Navarro, la confirmació que Pepita Fisac assessorava i comentava els treballs del seu marit durant el mateix procés de creació: hi sospesava solucions estètiques, hi aconsellava decisions d'execució, hi emetia judicis de valor, etc.



Carrer d'Altea. Setembre de 1929.



L'Alqueria. 1929.

Rodon (1978, 12) reproduceix en el seu treball monogràfic sobre la vida i l'obra de Navarro Ramon un comentari de la Revista de las Españas, del febrer de 1930: «De nuevo en este saloncito de “El Heraldo”, que casi no es saloncito, aparece una exposición más interesante que muchas de las que nos ofrecen los salones hechos y derechos». ⁵ I prossegueix: «Este Navarro Ramón es un principiante; es joven, expone por primera vez, y, sin embargo, hay en él dos cualidades importantes que llaman la atención favorablemente: nitidez en la dicción y sentimiento del paisaje [...] Tres o cuatro de las naturalezas muertas expuestas podrían destacar justamente entre la balumba de cuadros anodinos que estamos viendo a diario por esos campos de Dios, o más bien de nuestros pecados.» Fins i tot un diari tan prestigiós i influent en aquell moment com ABC repara en l'exposició d'aquell jove desconegut al salonet de l'Heraldo, i el 21 d'octubre de 1930 publica una crítica en què es valora molt positivament la modernitat del treball exposat: «la labor de Navarro Ramón, todavía en agraz y con grandes vacilaciones, merece no obstante, atención respetuosa de todos cuantos sepan ver el arte moderno.»

També Francesc Agramunt (1992, 221), com Rodon, reproduceix les paraules d'aquelles primeres crítiques sobre el jove pintor alteà en la *Revista de las Españas*. Sempre seguint Rodon, Agramunt dedueix que l'obra d'aquell primer Navarro Ramon ja va causar una excel·lent impressió entre els crítics sensibles a la renovació expressiva de l'art que consideraven pecat les fórmules més anodines del continuisme. I observa que la premsa d'Alacant no deixar de fer-se'n ressò, de l'èxit de l'alteà a

⁵ Aquesta saleta de l'*Heraldo* era, en realitat, el centre neuràlgic de l'activitat del grup Los Independientes: una colla d'artistes avantgardistes madrilenys en què destacaven noms com Francisco Mateos, Enrique Climent, Rodríguez Luna, Isaías Díaz o López Obrero.

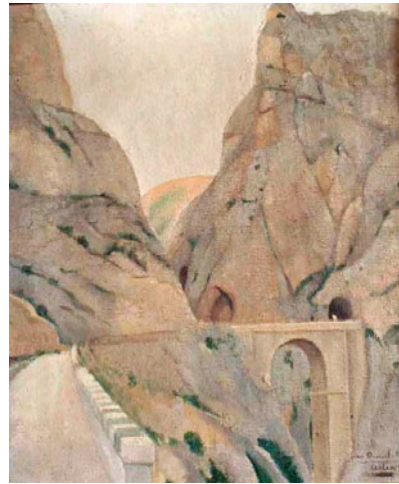
Madrid: «Todo el Madrid artista desfila por el Madrid del *Heraldo*», se'n vanagloria el setmanari *La Raza Ibera*. I hi afig: «desde los catorce años no ha cesado de pintar y, al fin, a los veinticinco —¡qué dura es la carrera artística!—, ha logrado, quién sabe después de qué duros empeños y de salvar quién sabe el número de obstáculos, celebrar este certamen que tanto está llamando la atención.»

Tanmateix, a pesar del èxit i el reconeixement que l'artista recull a Madrid, el pintor decideix mudar-se a viure a Barcelona. Això sí: sense deixar de mantenir l'estreta vinculació amb al seu poble natal, Altea. És aquesta, com hem dit, una constant que es mantindrà immutable al llarg de tota la vida. A pesar dels

viatges, i de la instal·lació de la residència principal a Barcelona, a París, o a Sitges, Navarro Ramon conservarà sempre la casa familiar del carrer del Portal Vell, on farà estades més o menys regulars que el mantindran connectat amb els parents, els veïns i les amistats d'Altea. No deixa de ser significatiu, en aquest sentit, que l'any 1931, quan la Societat Filharmònica Alteanense crea la revista *Altea* (dirigida pel mestre Francisco Zaragoza Alvado), els promotors —per expressar-ho a la manera tradicional: *les forces vives del poble*— li n'encarreguen precisament a ell el disseny de la capçalera. Així ho explica el mateix director, el senyor Francisco Zaragoza, en un article d'agraïment publicat en el primer número d'aquesta publicació mensual:

Se invitó a un excelente pintor, hijo de esta tierra, para que hiciera la “cabeza” del periódico, y Juan Navarro ramón (que así se llama el gran pintor alteano) aceptó gustoso el encargo que, para satisfacción de su autor hemos de hacer constar que ha resultado muy superado a nuestros deseos» (Zaragoza: 1931, 2)

Tot seguit, el director de la publicació, com a gest d'agraïment —i també, potser, d'orgull local, i d'indissimulada satisfacció com a responsable de la nova revista—, decideix transcriure una tria dels comentaris elogiosos que l'obra de Navarro Ramon ha recollit a Madrid. És una manera de divulgar i celebrar l'èxit incipient del veí alteà en uns circuits artístics, els de la capital d'Espanya, que a l'Altea de l'any 1931 devien percebre's llunyans i inassequibles, amb una importància augmenta-



Mascarat. 1929.

da: signe inequívoc d'un triomf que ben mereixia ser compartit amb els potencials lectors conciutadans en aquell inici d'aventura editorial de la revista:

nos limitamos a transcribir unos párrafos de críticos de arte publicados con motivo de la exposición de sus obras celebrada en marzo de 1930 en el salón de «Heraldo de Madrid»:

...«Navarro, formado espiritualmente frente al Mediterráneo, cuyas playas de arrobadora belleza le hicieron tomar el pincel desde su niñez, es parte integrante de ese nuevo grupo levantino que revoluciona en las escuelas y academias con su geto de burla o desdén a lo viejo y lo amanerado».

...«Navarro Ramón no es vanguardista; es un pintor que sabe ver las cosas por donde otros no las han visto; que sabe hallar facetas que no encontraron otros; es decir, que tiene personalidad aun cuando no tiene nombre todavía.»

M. E. Criado y Romero.»

(De «Heraldo de Madrid»)

.....

...«de ahí que su obra (la de Navarro) ofrezca una discreción sutil, una belleza íntima, una modesta solidez...»

...«Nos hallamos, pues, ante un nuevo pintor levantino que no implica un levantino más. Al pintar su tierra, Navarro ramón, desentendido de embusteros dogmas, busca la médula de su tierra, y la encuentra pronto, encontrándose a sí, propio, por añadidura. ¡Cabe mejor norma de conducta ni mayor decencia artística, en resumen!»...

Germán Gómez de la Mata.»

(De «Crónica». (Zaragoza: 1931, 2-3)

No debades, una part molt significativa dels paisatges i dels motius que esdevenen protagonistes en les teles del pintor són, en aquesta època inicial de finals dels anys vint i principis dels trenta, paisatges i motius idiosincràticament alteans: extrets d'una concreta forma de mediterraneïtat que remet, inequívocament, al poble valencià dels seus orígens.

4. RETORN A LA MEDITERRÀNIA: BARCELONA (1930-1936)

*Per ben guardar la torre d'homenatge
torna en son lloc la graciosa dama;
Lo terç decret vol que cascú es reculla
en son castell o conquistada casa,
i perdre-la jamás puga ni vulla;
[...] car voluntat tal foc d'amor abrasa*

Traslladat amb la seua dona Pepita Fisac a la ciutat on Gaudí havia fet convulsar la concepció de l'arquitectura —el genial arquitecte hi havia mort a penes quatre anys abans, atropellat per un tramvia—, i on al gener de 1930 s'havia acabat de clausurar l'Exposició Internacional, Joan Navarro Ramon va muntar la seua primera exposició aquell mateix any de 1930 a les Galeries Laietanes. No era, aquest, un lloc qualsevol de Barcelona: com tampoc el salonet de l'*Heraldo* no havia estat un espai expositiu arbitrari a Madrid. Francesc Rodon s'encarrega de recordar-nos que, no per casualitat, les Galeries Laietanes havien estat un espai nuclear i estratègic en la recepció de l'avantguarda europea a Barcelona: «Pensemos que esta galería-librería había sido regentada por Joan Salvat-Papasseit, uno de los poetas vanguardistas de la poesía catalana de los años veinte, y lugar de reunión de la vanguardia catalana, tanto plástica como literaria.» (Rodon: 1978, 18)

Ubicades al número 613 de la Gran Via de les Corts Catalanes, les Galeries Laietanes havien estat fundades quinze anys abans, el 1915, pel marxant i promotor artístic Santiago Segura, i ben prompte es van erigir com a plataforma de referència per a iniciatives culturals de la més diversa índole: però, especialment, com a aparador de l'art noucentista. Al celler del soterrani de les Laietanes es reunien assíduament els artistes i els intel·lectuals del noucentisme, fins a l'extrem que es podria afirmar, sense risc d'exageració, que les Galeries Laietanes eren al noucentisme com els 4 Gats al modernisme.

La bona qüestió és que la crítica barcelonina va saludar el pintor valencià amb tan bona acollida com anteriorment ho havia fet la crítica madrilenya. Hi destacava, tal com comenta Francisco Agramunt, el rigor compositiu, el sentit espacial, l'harmonia dels tons emprats i el sentit poètic dels temes tractats. «Los cuadros que pintó entonces estaban tratados con una exquisita sensibilidad en la que contribuía especialmente la forma decisiva de su manejo de la luz y un cromatismo de raíz mediterráneo», subratlla el periodista i escriptor valencià (Agramunt: 1992, 222). Efectivament: el reputat crític Josep Maria de Sucre i de Grau, conegut simpatitzant de l'anarquisme i de les avantguardes,⁶ escriu la ressenya següent en el setmanari *L'Opinió*:

Per reacció al suposat ambient lluminós i atmosfèric dels sorollistes es cau entre els joves pintors valencians, en tècnica de la dolçor expremuda.

Ni tanta literatura de fogositat abans, ni ara tanta gelor.

En defugir la vehemència que no ens resti solament la decoració. Navarro Ramon està en la cruïlla de la seva formació pictòrica. El veiem encara massa emparentat, en la llunyania, amb Garcia-Maroto quan vol fer de pintor essent un dibuixant expert i sensible.

Els *bodegons 4 i 6*, *Aigua quieta* (número 9) i potser *El picador* (17) ens semblen el més reexit dintre l'ambient esquisidament literari de l'honorat i esperançador Navarro Ramon.

Tècnica i sensibilitat són les de Navarro Ramon que en passar de la influència de l'objectivisme alemany a l'expressiva manifestació diferenciada de la seva personalitat, l'han de fer remarcar, per mèrits propis entre les noves promocions peninsulars. (Sucre: 1931, 13)

Potser per un error de lectura o de comprensió del text original en català, Agramunt, en comentar aquesta crítica de Sucre a l'exposició de Navarro Ramon a les Galeries Laietanes l'any 1930, interpreta: «El prestigioso crítico barcelonés Josep Maria de Sucre escribió en las páginas de *L'Opinió* [sic] que Juan Navarro Ramón

⁶ Josep Maria de Sucre, a més de criminalista, era crític d'art, pintor i escriptor. L'any 1928 va participar en una mostra d'art abstracte que va suscitar un gran escàndol a Barcelona i va haver de ser tancada el segon dia. En aquesta mostra col·lectiva hi havia obres d'Artur Carbonell, Joan Miró, Àngel Planells i Joaquim Torres-Garcia, entre altres. Per aquells anys Sucre va promoure nombroses exposicions a les Galeries Dalmau, per on van passar alguns dels artistes més inquilts del moment: Rafael Barradas, Isidre Nonell, Joan Miró, Salvador Dalí, Joaquim Torres-Garcia, Garcia Lorca, etc. A part de *L'Opinió*, exercia la crítica d'art en publicacions tan diverses com *La Revista* de Barcelona, *Gaceta Literaria* de Madrid, *Alfar* de la Corunya o *Sagitario* de Mèxic. L'interès de Sucre per Navarro Ramon queda manifest, aquest mateix any 1931, amb aquest apunt del text «El arte de Juan Navarro Ramón»: «de los pocos que de manera estoica, sin desfiguraciones clandestinas, se labraron sin meter aparatoso ruido, una singular y honesta situación en el ingenuo huerto del arte ibérico, cabe mencionar a Juan Navarro Ramón». (Cfr. Rodon: 1978, 42)

estaba en la cresta de su carrera pictórica» (Agramunt: 1992, 222). Si consultem la font original observem que no és «en la cresta» de la carrera, sinó «en la cruïlla de la seva formació pictòrica», on situava Josep Maria de Sucre l'obra exposada per Navarro Ramon a les Galeries Laietanes. Amb l'avantatge de la perspectiva del temps, no podem sinó atorgar plenament la raó al crític de *L'Opinió*, més que no a la interpretació d'Agramunt: amb l'arribada a Barcelona, Navarro Ramon tot just comença a impregnar-se de l'estètica noucentista, per un costat, però sense acabar de trencar amarres amb el figurativisme. L'exposició a les avantguardes encara no ha estat prou intensa per a emprendre una *descreeença* completa respecte de la realitat. I les seues teles, en efecte, es troben en la cruïlla entre l'art figuratiu dels inicis (i de sempre: Joan Navarro Ramon mai no desertarà completament del seu personal figurativisme, ni tan sols en les etapes més plenes i madures de la composició abstracta) i l'art purament abstracte que conrearà en el futur.

En aquest moment de cruïlla, doncs, són diversos els corrents estètics que temptegen l'instint creatiu del nostre pintor, i un any i pocs mesos després resulten coherents els comentaris crítics que comencen a vincular —ni que siga vagament, i d'una manera supeditada a un procés personal i íntim— els quadres de l'altè amb els postulats estètics del surrealisme. En aquest sentit, si més no, s'hi pronuncien alguns observadors de l'art que Navarro comença a covar al caliu dels molt diversos i molt dinàmics estímuls creatius de la Barcelona anterior a la Guerra Civil. M. Alcántara Gusart, per exemple, escriu en *La Noche*:

las actuales telas de Navarro Ramón parecen obedecer a un proceso íntimo que gravita alrededor del surrealismo. Su arte posee encantos plásticos suficientes para que —por encima de toda superior consideración estética— deseemos ardientemente que no llegue a volatilizarse en él el concepto de la forma.» (Alcántara: 1932)

En aquell mateix moment, el crític Joan Cortés i Vidal també observa en el pintor altè una clara tendència fugitiva respecte de les formes precises de la realitat. En una crítica publicada en *L'Opinió* que ben mereix ser reproduïda ara íntegrament, aquest crític d'art, que anys abans havia estat fundador i impulsor dels Evolucionistes,⁷ arriba a afirmar: «Navarro Ramon és un pintor que fugiu de la realitat com el dimoni de la creu». Val la pena contextualitzar el comentari amb la reproducció del corresponent fragment textual:

⁷ Els Evolucionistes van ser un grup artístic de Barcelona, especialment actiu entre 1917 i 1923, que aplegava artistes influenciats pel noucentisme que, tanmateix, en rebutjaven l'ortodòxia programàtica. S'ha suggerit que els Evolucionistes es van crear com a conseqüència la important influència que, a Barcelona, va tenir l'exposició de l'obra de Cézanne l'any 1917.

Si amb el refús de la pura realitat visible, si amb el menyspreu de la rica i densa complexitat del món fenomènic, si evadint-se del control de l'exigència pictural i refugiant-se en els núvols del formulisme conceptista, un pintor en té prou per poder produir una obra que satisfaci la nostra capacitat de gaudi estètic, és evident que Navarro Ramon ens l'ha donada ja.

Navarro Ramon és un pintor que fuig de la realitat com el dimoni de la creu. Mogut per aquesta impulsió —que convindria escatir fins a quin punt és nascuda espontàniament en el seu esperit o creada artificialment, ja sota la influència d'uns factors o altres, ja per obra d'ell mateix—, és que el pintor despulla implacablement les seues obres de tot atribut senyorial.

En elles, l'artista se'ns mostra força més preocupat per un cert conceptisme espiritualista —que cultiva, certament, amb agilitat i gràcia— que no pas per les condicions picturals de l'obra mateixa. Així és que el que ens dóna en elles l'autor ens arriba reduït a la seva esquematització més eixuta. En aquests esquemes allò que hi és menys important és la representació plàstica de cada objecte, que hi és a punt de desaparèixer i ha desaparegut ja del tot, convertits com són en pura representació abstracta d'una expressió extra-pictòrica.

Fins en aquelles teles on Navarro Ramon sembla haver volgut subjectar-se més a la representació del món exterior, la seva apetència d'abstracció el porta a l'eliminació de la més gran part dels accidents d'allò que té al davant, i no ens dóna més que una concisa evocació estructural, implicíssima de color. (Cortés: 1932)

Sobta, en aquesta crítica de Joan Cortés, l'asseveració de nocions com «formulisme conceptista», «conceptisme espiritualista», «esquematització eixuta», «la representació plàstica de cada objecte, que hi és a punt de desaparèixer i ha desaparegut ja del tot, convertits com són en pura representació abstracta», «apetència d'abstracció», etc. Es tracta, al nostre parer, d'una valoració que s'adiria molt més amb l'evolució posterior de la pintura de Navarro Ramon, especialment a partir de l'estada a París en la dècada dels quaranta, després de la Guerra Civil, que no amb les formes del figurativisme que encara presideixen l'impuls creatiu de l'artista a les primeries de la dècada dels trenta.

Ben probablement, la condició de valencià devia subratllar la posició avançada que ocupava la pintura de Navarro Ramon en aquesta primera etapa barcelonina. El

contrast del rupturisme de Navarro amb l'objectivisme tradicional valencià —heretat de la tradició sorollista— potser feia més palmària, als ulls dels crítics, la propensió abstractiva del creador altea: una propensió que, en anys posteriors, el portarà, progressivament, fins als límits de la llibertat creativa més absoluta i el deslliurament total i absolut —esplendorosament total i absolut!— respecte de qualsevol forma de referencialitat recognoscible de la realitat. El crític de *La Veu de Catalunya*, Rafael Benet i Vancells (que també havia estat pintor, encasellable dins de l'estètica noucentista), destaca, precisament, a l'hora de comentar la personalitat de la pintura de Navarro, aquest valor de reacció i trencament «contra el dolent virtuosisme de l'escola valenciana contemporània»:

El pintor valencià Navarro Ramon exhibeix actualment unes quantes teles intencionades vers l'objectivitat silenciosa —brunyida— que estigué en voga a Alemanya després d'haver-se clos el període exaltat de l'*expressionismus*.

Els sobrealistes Chirico, Dalí, Arp, etc., han conreat amb més o menys encert aquesta objectivitat deslliurada de tot fenomen atmosfèric. No solament han dotat una idea tectònica de la forma, sinó que, podríem dir, han pretès donar la sensació del buit absolut en l'espai.

Navarro Ramon, que deu haver volgut reaccionar contra el dolent virtuosisme de l'escola valenciana contemporània, s'ha lliurat a aquesta mena d'objectivitat cenyida. S'ha volgut, també, evadir com els sobrealistes: s'ha lliurat a la poesia àcida del silenci. (Benet: 1935)

A part del trencament amb la tradició de l'escola valenciana, resulta remarcable, en aquesta crítica de Rafael Benet, l'explícita proposta de vinculació i adscripció de la pintura de Navarro Ramon al moviment dels *sobrealistes*. Cal observar que el terme *sobrealisme*, en aquell moment, era el que es feia servir convencionalment com a traducció catalana del francès *surréalisme* (compost, en aquesta llengua, pel prefix *sur* i el nom *réalisme*). Comptat i debatut, doncs, la interpretació del crític terrassenc arrenghera les teles del pintor altea dins del corrent surrealista, d'acord amb el moviment estètic —els noms citats acaben de dissoldre qualsevol possible equívoc— que tenia entre els seus representants més coneguts creadors com l'italià Giorgio de Chirico, l'alsacià Jean Arp o —per descomptat— el català Salvador Dalí.

Són, els anys previs a la Guerra Civil, a Barcelona, anys d'un intens treball per a Navarro Ramon, en què es comencen a succeir les exposicions individuals. Noves coneixences i nous coneixements —noves reconeixences i nous reconeixements— li obrin les portes de galeries, projectes, idees i oportunitats. La seua quotidianitat deu

diferir ben poc de l'esquema que Francisco Agramunt suggereix per a referir-se al dia a dia del pintor en aquesta feliç i productiva etapa vital de Barcelona: «adoptando la invariable costumbre de trabajar con ahínco, levantándose temprano, pintando todo el día, frecuentando las tertulias de la Rambla y asistiendo de vez en cuando a la inauguración de alguna exposición.» (Agramunt: 1992, 222).

L'ofici de pintor que Navarro consolida a Barcelona, efectivament, a força de constància i perseverança en el treball al seu estudi —i d'una riquíssima heterogeneïtat d'estímul estètics i ideològics en tertúlies, galeries i, en general, tot tipus de cenacles culturals—, es tradueix i es concreta en diverses exposicions i les corresponents crítiques afalagadores. La seua obra, per exemple, serà habitual a les parets de les Galeries Syra.⁸ I les crítiques elogioses se succeiran en la premsa barcelonina, amb significatives vacil·lacions interpretatives davant la personalíssima aposta del pintor, sempre de difícil encasellament, que faran parlar —com en el cas del crític d'*Última Hora*, M. A. Cassanyes— ara de «desig de síntesi i simplificació», després de «tectònica despullada i decisiva»; adés de «silenci màgic» i «puresa espacial», més tard de «suggestió i evidència»; i tothora de menyspreu d'«allò que és sorollós i indecís»:

Navarro Ramon és un exponent decidit del desig de síntesi i simplificació. Per a ell allò essencial i primordial és la tectònica despullada i decisiva de les coses. Per a ell el silenci màgic i la puresa espacial tenen un valor de suggestió i evidència que li fa menysprear o deixar de banda tot allò que és sorollós i indecís. (Cassanyes: 1935)

També La Vanguardia atindrà l'ambició creativa de Navarro Ramon en aquest moment d'eclosió creativa, amb un comentari en què contrasta l'exposició de l'alta amb la d'Ernesto Curiel que a l'octubre de 1935 està compartint amb ell l'espai de les Galeries Syra. En la descripció, s'hi fan servir sintagmes com «la entraña arquitectónica de la naturaleza», «pintura de masas geométricas», «manchas unidas y uniformes», «síntesis de la forma», «conjuntos de masas compactas», «cristales invariables y fríos», etc.:

⁸ En *La Vanguardia* del 19 d'octubre de 1932 s'anuncia: «En las Galerías Syra serán abiertas las del artista alemán Jewer, y jardines de interior, de Nicolás M. Rubio, y unas obras de los señores Obiols, Vicente, Vila Arrufat, Antonio Mataró, Camp-Ribera, Gausachs, Vidal Gomas, Carmen Cortés, Navarro Ramón, Bosch-Roger, Prim, Villa, Armengol y Caries» (p. 9). En *La Vanguardia* del 28 d'abril de 1933: «Mañana, en las Galerías Syra se inaugurará una exposición de la Asociación de Arte en la que habrá pinturas de Amat, Bech, Besquer, Borrell, Campillo, Condeminasi, Davajillo, Fábregas, J. Farré, Martí Gras Muntané, Puigdemogolas, Rincón, Rovira, Soler, Tárrega, Taylor y dos relieves de Manuel Martí. A más expondrán Martín Durbán, Julio Ramis y Juan Navarro Ramón» (p. 12). En l'exemplar del 12 d'octubre de 1935 s'anuncia: «PRÓXIMAS EXPOSICIONES / J. Navarro Ramón y Ernesto Curiel Llenarán con sus telas, la quincena venidera, las salas de Syra. La producción de estos artistas es ya conocida de nuestro público» (p. 10).



Nu. 1930.



Port cuista. 1931.



Jove regant una planta. 1931.



Nocturn a Eivissa. 1934.

He ahí la contraposición de dos conceptos de la pintura. Ernesto Curiel ofrece una serie de telas de pequeñas dimensiones, más cerca del boceto que de la realización acabada. Notas de paisaje, las más de Mallorca, de una coloración suave y de trama simple, sin graves complicaciones.

Navarro, por su lado, se propone un objetivo más ambicioso.

Se adhiere a una escuela que prescinde voluntariamente de los factores agradables para llegar a la entraña arquitectónica de la naturaleza. Pintura de masas geométricas, de manchas unidas y uniformes. Síntesis de la forma más que análisis de un estado atmosférico. Ninguna fluidez de matices, sino conjuntos de masas compactas, como cristales invariables y fríos. Algo que, bajo una apariencia de dificultad es, tal vez, más fácil de obtener que el objetivo contrario (*La Vanguardia*, 25 d'octubre de 1935, p. 9).



Nu a la platja. 1931.

El fet cert és que, si la personal vocació per la innovació ja s'havia fet notar en l'obra de primera joventut a València i a Madrid (on no casualment havia contactat amb els artistes més avançats del moment), l'exposició als moviments d'avantguarda durant aquesta primera etapa a Barcelona, abans de la Guerra Civil, resultarà determinant, concloent, definitiva en l'evolució creativa del pintor. En aquest sentit, Francesc Rodon (1978, 16-17) reconta que, en una entrevista, quan li van voler preguntar al pintor al·teà quina era la seua posició respecte de la convulsió que s'estava produint en el mercat de l'art de la mà de les noves tendències avantguardistes, aquest va contestar sense titubear que no podia sinó aprovar totalment aquests moviments d'avantguarda, com a «esplendor d'una nova era de l'art» que estava arribant. No debades, en aquesta mateixa entrevista, quan li pregunten pels seus referents, no dubta a citar, al costat de noms com el d'Edgar Degas i Honoré Daumier, els noms de Fernand Léger, Pablo Picasso i Salvador Dalí com a exemples a imitar.

L'entrevista en qüestió, reportada per Francesc Rodon —i recuperada posteriorment per Agramunt (1992, 221), que segueix ací d'una manera molt evident el treball del crític sabadellenc— és del tot bona, perquè assenjala, a més, amb inequívoca precisió, els dos eixos de creativitat al voltant dels quals es desenvoluparà el projecte creatiu de l'artista: per un costat, l'avantguardisme (el desig de transgressió,

ARTES Y ARTISTAS

Elogio de la independencia.

Es el *Heraldo de Madrid* se ha inaugurado nuestro segundo Salón de Independientes, que inaugura también la temporada artística. Y nos alegra el hecho de repetir esta fe de vida, nacimiento de otras, sin duda, pues demuestra cómo España empieza a producir ya modalidades de arte a las cuales ninguna hegemonía hasta hoy. Nos alegra por lo que significa más que por lo que trae logrado, escaso, tímido y uniforme, pero lo que hoy día trae nos da motivos para elogiarlo por lo que significa, y sobre todo para presentar una vez más la santa independencia.

Desde luego, esperábamos mayor ímpetu salvaje del joven grupo español que tal bandera simboliza de momento, mientras le llega la hora de envolver. En todas partes los salones de pintura independiente tienen un éxito pintoresco antes que un éxito pictórico, y al de aquí le falta casi por completo semejante falta, que constituye una buena razón moral a las informaciones reporteras. Sin embargo, quizá el defecto ofrezca su ventaja, porque demuestra que no es tan fiero el león como le pintan, y que no le pintan, al cabo, tan mal como presuponían muchos.

Ahora se llaman a sí propios independientes, en Madrid, los artistas Pérez Rubio, Chisnet, Ponce de León, Francisco Mateos, Pilegrín, Ontañón, Rodríguez Lusa, Isidoro Díaz, Navarro Ramón, Bayá, Servando del Pilar, López Obrero, Planas y alguno que se nos olvide. ¡Se lo llaman con justicia! Allí ellos sí su independencia depende por lo pronto de normas



"Planxadora", cuadro del joven pintor Navarro Ramón, y una de las obras más notables del II Salón de Independientes.



"Desnudo", bella escultura de José Planas, expuesta en el II Salón de Independientes.



"En el paso", óleo magnífico de Servando del Pilar, que formó parte de la misma Exposición de vanguardia.

paradójicas, poco importa. Importa, por el contrario, la independencia del puro anhelo que los guía, no la de cada uno, y consuela oír invocar una hermosa palabra.

Ha implicado prueba asimismo del inmoderado prurito independentista, y prueba revuelta de cierta transcendencia, la Exposición de Arquitectura y Pintura Moderna celebrada en San Sebastián a fines del último año. La integraban aportes de expositores nacionales formados ó inspirados por el Extranjero, a quien ostentaban relativo sello autóctono, y habré grado, cuando menos, ventilar atmósferas hartas enrarecidas, sin perjuicio de que después convenga limpiarlas de aires exóticos.

Estas y futuras manifestaciones de arte moderno ó libre pueden provocar desconcierto entre nosotros, quienes acaso no sepamos, de primera intención, á qué carta quedarnos, mas cualquier desconcierto resulta preferible al marasmo, concreto de rousquidos.

Por conceptuarlos fecundos, á trueque de desorientadores, defende nuestro criterio estético los gestos rebeldes del artista, exagerando, al extremo de catalogar gallardas laudables, lo mismo su ansia de renovación y su odio hacia el filisteo que sus prejuicios... Y cuando que estamos lejos de creer á pies juntillas, rebeldía grata, en el dogma de que no haya más dios que Picasso y de que Oceanie sea su profeta—los separa honda sima—, ni en ningún dogma. Creemos, empero, en la necesidad de renouarse, en la fatalidad evolutiva, verdadera ley, y en el valor de la juventud. Procede entonces que aplaudamos la reciente Exposición de San Sebastián y el actual Salón de Independientes, renovatoria la una, juvenil el otro.

En resumen, no existe arte antiguo ni moderno, sino arte caduco ó arte vivo, órs maduro ó ora balbuzeante. Vivas permanecen numerosas obras históricas, y á diario nacen murieras numerosas obras contemporáneas. El arte vivo se denota siempre independiente, sin que equivaiga esto á decir que el titulado arte independiente se denote vivo siempre.

GERMÁN GÓMEZ DE LA MATA

crónica

Planxadora. 1930.



Planxadora. 1930.



Banyistes. 1934.

la recerca de nous llenguatges expressius, la irrefrenable i compromesa voluntat d'innovació); i per l'altre, la insubornable fidelitat a un sentit de mediterraneïtat (que la seua Altea natal perfectament simbolitza):

Cuando el periodista le pregunta por qué uno de sus cuadros —«Planchadora»— tiene como fondo el mar, visto a través de un balcón entreabierto, el pintor sólo puede responder con unas palabras sencillas, que resultan todo un manifiesto: «Porque ese fondo lo llevo en el pensamiento forjado de tal forma desde que pinté en la costa de Altea, que sería capaz de reproducir infinitas veces.» (Rodon: 1978, 16-17)

En el reportatge «Elogio de la independència» que Germán Gómez de la Mata va publicar l'any 1930 per a Crónica (esquerra), apareix una reproducció el quadre Planxadora (ampliat a la dreta). En el peu podem llegir: «"Planchadora", cuadro del joven pintor Navarro Ramón, y una de las obras más notables del II Salón de Independientes que, patrocinado por nuestro colega "Heraldo de Madrid", se ha celebrado recientemente.»

Es tracta, per formular-ho a la manera d'Agramunt, d'un «regusto mediterrani» amb «una exquisita sensibilitat en la que contribuía especialmente la forma decisiva de su manejo de la luz y un cromatismo de raíz mediterráneo» (Agramunt: 1992, 222), com a qualitat definitiva que travessa de principi a final tota l'obra de Navarro Ramon.

5. ART EN TEMPS DE GUERRA: 1936-1939

*que entra en lo camp de Venus a la lluita
d'un cortesà que desdenyar intempte.
[...] Bellea gran, que los pus savis tempta.
Quant veu que el foc del fum ha fet ja flama,
tothom se guard, que lo verí es derrama.*

L'alçament militar del 17 de juliol de 1936 i la consegüent Guerra Civil porten —ja se sap— un trasbals absolut en la història de l'art, la literatura i les cultures peninsulars. I de la vida, en general. La figura i l'obra Navarro Ramon no hi són cap excepció. La desfeta militar, cultural, cívica —i humana— que va significar la Guerra del 1936 tindria, com en tantes altres biografies, un impacte transcendent per a les condició vital i la producció de l'artista d'Altea. Així, tan bon punt es va confirmar la violència del conflicte bèl·lic, Joan Navarro Ramon i Pepita Fisac Martín van decidir desplaçar-se a València, on el pintor tenia família i, de més a més, podia fer costat a un grup d'amics artistes compromesos (cívicament i políticament) amb la causa de la llibertat i la democràcia que la República representava. Fet i fet, durant de la Guerra Civil el pintor no dubtarà a integrar-se de seguida en la cèlebre Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura (AIDC), i col·laborarà decididament en les activitats de l'Altaveu del Front.⁹

L'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura, creada a Madrid el 30 de juliol de 1936 —tot just immediatament després d'iniciar-se la contesa bèl·lica— prenia com a referència l'Associació Internacional d'Escriptors en Defensa de la Cultura, constituïda a París l'any anterior, al juny de 1935, durant el I Congrés Internacional d'Escriptors en Defensa de la Cultura. Fet i fet, l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes es creava, precisament, com una secció espanyola de l'Associació Internacional. A mesura que la Guerra va anar desenvolupant-se, aquesta

⁹ Vegeu Agramunt: 1992, 223.

Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes creada a Madrid es va unificar, a València, amb l'Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura: una organització creada autònomament a la ciutat del Túria mitjançant la fusió de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (entitat cívica creada per l'esquerra política valenciana, i fundada el 1933 per artistes plàstics i escriptors com Rafael Pérez Contel, Josep Renau, Ángel Gaos González-Pola, Francisco Carreño, Pasqual Pla i Beltran, Manuela i Antoni Ballester i Vilaseca, Joan Renau, José Bueno Ortuño i Emili Gómez Nadal)¹⁰ i el grup Acció d'Art (un grup valencianista dissident del Cercle de Belles Arts de València, integrat, entre altres, per Josep Renau, María Teresa León, Juan Gil-Albert, Max Aub o Ramón Gaya).¹¹

L'Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura va ser un instrument del Govern de la República per a sensibilitzar consciències per mitjà de l'art, i mobilitzar-les a favor de la resistència republicana. L'Aliança es reunia als salons del palau del carrer Trinquet de Cavallers, número 9. Des d'allí es coordinava la publicació de revistes com *Buque Rojo*, primer (amb col·laboracions com les d'Arturo Souto, Miguel Prieto, Rodríguez Luna, Juan Gil-Albert, A. Sánchez Barbudo o Ramón Gaya), i *Nueva Cultura* i *Hora de España*, després. La Aliança tenia quatre seccions: Literatura, Música, Publicacions i Arts Plàstiques. Aquesta última secció se subdividia en quatre tallers: propaganda gràfica, escenògrafs dissenyadors, art popular i agitació i propaganda.

De l'Aliança van sorgir noms i personalitats amb capacitat de lideratge que assumiran importants responsabilitats de gestió en l'àmbit de la política, les lletres i les arts. Aquest, per descomptat, no va ser el cas de Joan Navarro Ramon, home de fèrries conviccions democràtiques —i amb un compromís cívic insubornable—, però amb poques ínfulas per a la projecció pública i el lideratge social. En canvi, sí

10 Aquesta Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris va sorgir arran de la creació a França de l'Associació d'Escriptors i Artistes Revolucionaris (AEAR), dirigida per Vaillant-Couturier, com una organització compromesa a combatre el feixisme emergent a Europa. Va ser presentada a l'Ateneu Científic de València, i va publicar en el diari El Pueblo, al maig de 1933, el seu primer manifest en defensa de la cultura. Al voltant de la UEAP es va congregar a València un important grup d'artistes plàstics —predominants, respecte dels escriptors—, amb activitats professionals aliens a la política, però que no dubtaven a posar la creativitat com a pintors, escultors, dibuixants, artistes fallers o cartellistes al servei de la lluita ideològica antifeixista. A l'octubre de 1934 s'hi va vincular un grup d'anarquistes, en què destacava el cartellista i fotomuntador Manuel Monleón. Tenien la seu social al carrer del Pilar i publicaven la revista Nueva Cultura, que després serviria com a plataforma d'expressió per a l'Aliança.

11 Acció d'Art va ser un grup vinculat a l'Agrupació Valencianista Republicana. Adolf Pizcueta, que va ser un dels membres d'aquest grup, en va descriure l'activitat amb les paraules següents: «es feren un seguit de conferències i algun concert, exposicions individuals i col·lectives. Acció d'Art es convertí en un lloc de reunió i tertúlia diària d'artistes i escriptors, prou popular, caracteritzada per la seua marcada significació valencianista. Quan s'acaba? Jo crec —no estic segur— que amb el glorioso Movimiento» (Blasco i Aznar: 1985, 57). Els orígens d'Acció d'Art es troben en un grup de dissidents del Cercle de Belles Arts, que va començar a reunir-se a la Sala Blava, una important sala d'exposicions (i de reunió d'artistes i intel·lectuals) ubicada al número 8 del carrer Redempció.

que va ser el cas, sobradament conegut per la rellevància històrica —en la història de l'art, si més no— del seu amic i company d'estudis en l'Acadèmia de Sant Carles, Josep Renau. Perquè Renau, com és sabut, acabà sent designat director general de Belles Arts en el Govern de la República, càrrec des del qual acabaria exercint un paper determinant: en primer lloc, decidint el trasllat a les Torres de Serrans d'una part importantíssima dels fons del Museu del Prado, i organitzant-ne després el trasllat a Suïssa per a salvaguardar-los dels bombardejos; i, en segon terme, amb el cèlebre encàrrec del *Guernica* a Pablo Picasso, per al Pavelló de la República en l'Exposició Internacional de París de 1937.

Però el *Guernica* de Picasso no va ser, per descomptat, l'únic encàrrec del Govern de la República per a aquella mítica exposició de l'any 1937 al Pavelló Espanyol de París. En paral·lel a l'encàrrec de Picasso, Josep Renau també va confiar a Joan Navarro Ramon la responsabilitat d'exposar-hi, a l'emblemàtic edifici dissenyat per Josep Lluís Sert —amb ajuda de Luis Lacasa—, al costat del *Guernica*, un quadre de denúncia i sensibilització davant l'horror de la situació bèl·lica espanyola. Aquest és, precisament, l'origen del quadre *Et venjarem*: un dels més significatius, per raó del context —i per la marcada singularitat estètica en relació amb la resta de l'obra— en la dilatada trajectòria artística de l'autor.

La història del Pavelló Espanyol en l'Exposició Internacional de París, amb el *Guernica* com a obra emblema, és ben coneguda. Poques voltes com en aquella ocasió l'art ha tingut un paper històric tan evident al servei d'una determinada denúncia política. És a saber: fer conèixer al món la situació crítica que s'estava vivint a Espanya, de despietada, cruenta i inhumana guerra civil. L'exposició, d'aquesta manera, assumia la funció de missatge desesperat a les nacions del món, de reivindicació expressa i clamorosa contra l'absurditat de la violència impietosa —militarment infringida des del totalitarisme del front nacional contra les forces populars fidels a la República. Si en el cas del *Guernica* l'estratègia de reprovació dels despropòsits de la guerra assumia tots els atributs de la genialitat més incontestable, en el cas del quadre de Navarro Ramon *Et venjarem* els colors i les formes corprenen d'una manera diferent, especial, difícil d'explicar. Els grisos dels uniformes, de la roba bruta i del cel cendros; els marrons freds de la terra eixuta, dels punys tancats, de la pell colrada i solcada, i dels fusells derrotats; els colors inefables de la mort, la desgràcia, el fanatisme, l'odi i la guerra aberrant colpeixen l'ànima d'una manera igualment inefable. Fins a l'extrem de fer possible una consideració d'aquest quadre —passe l'expressió— com una mena de «*Guernica* valencià». ¹²

¹² Vegeu Borja (2017).



Et venjarem. 1937.

tura mòbil *Font de Mercuri*, d'Alexander Calder; l'escultura figurativa i naturalista *La Montserrat*, de Julio González; la pintura *El segador*, de Joan Miró; *Treva*, del saguntí Ferran Escrivà, etc. Tanmateix, la desfeta general de la guerra va tenir un correlat ben significatiu i concret en el Pavelló de la República: quan es va clausurar l'Exposició i el pavelló de la República va ser consegüentment desmantellat, els representants governamentals a París havien canviat, i les obres d'art exposades van tenir una sort desigual: com se sap, el mateix Picasso va demostrar tenir l'habilitat suficient per a recollir i emportar-se el *Guernica* al seu estudi de París. En canvi, *El segador* de Joan Miró desapareixeria per sempre: no se sap ben bé si conscientment destruït quan va arribar al Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, a València, pel seu mal estat de conservació; o si robat durant l'assalt al tren que el transportava de París a València; o si negligentment perdut per l'ambaixada espanyola a París... Siga com vulga, *Et venjarem*, de Navarro Ramon, va tenir una sort millor que la pintura de Miró, i va acabar en els fons de propietat pública que es conserven al Museu Nacional d'Art de Catalunya, des d'on va eixir l'any 1987 per ser exhibit al Museu Reina Sofia, i n'ha tornat a eixir el 2018, amb motiu de l'exposició retrospectiva sobre Navarro Ramon que entre juliol i novembre de 2018 es va exhibir al Palau Altea Centre d'Arts.

La bona qüestió és que aquell mateix any de 1937 en què l'obra *Et venjarem* de Navarro Ramon feia història —història de l'art en relació amb la guerra— al Pavelló de la República en l'Exposició Internacional de París, l'artista altea es va allistar voluntari a l'Exèrcit Popular, com a dibuixant en el Comissariat del XV Cos. Així doncs, va participar i va ser testimoni directe de les penoses, doloroses i tràgiques circumstàncies que es vivien al front de combat. I va deixar constància de les misèries quotidianes de la guerra en nombrosos dibuixos que devien seguir una línia de coherència amb el quadre exhibit a París, *Et venjarem*. Diem *devien seguir*, amb modalització de probabilitat, perquè malauradament la col·lecció de dibuixos de guerra

Amb la coordinació del director general de Belles Arts, Josep Renau —i la implicació igualment decisiva de col·laboradors com José Gaos i Max Aub, o el subsecretari de Presidència, el callosí Rodolfo Llopis—, a més del *Guernica* de Picasso i *Et venjarem* de Navarro Ramon es van exposar en la llegendària exposició del Pavelló de la República obres com l'escultura abstracta *El pueblo espanyol sigue un camino que lleva a una estrella*, d'Alberto Sánchez; l'escul-

que Navarro Ramon va confeccionar al mateix front es va extraviar durant la mateixa contesa bèl·lica (sembla que la maleta on viatjaven va desaparèixer fatalment), i es va perdre per sempre, lamentablement.¹³

Se'n conserva, això sí, una reproducció de tres dibuixos que va fer la revista *Meridià* el 17 de juny de 1938,¹⁴ en la p. 4, per a il·lustrar el breu reportatge que el prestigiós crític Sebastià Gasch i Carreres hi publicava amb motiu de la proclamació de Joan Navarro Ramon (conjuntament amb Ramón Gaya, l'inoblidable dibuixant de l'*Hora de España*) com a guanyador del Primer Premi de Pintura de l'Exposició d'Arts Plàstiques, convocada pel Ministeri d'Instrucció Pública.

Es tractava, tal com Gasch explica en l'article, d'una creació condicionada per la guerra no solament quant al tema i l'origen dels dibuixos, sinó també pels avatars de la difusió, lògicament truncada per la impossibilitat d'una mínima normalitat, en plena Guerra Civil, per als circuits de l'art: tals circumstàncies porten el crític barceloní a parlar, en referir-se a aquesta Exposició Trimestral d'Arts Plàstiques, d'una «exhibició fantasma que per raons secretes encara no ha estat inaugurada, a desgrat d'haver anunciat diverses vegades la seva obertura solemne». Siga com vulga, els dibuixos reproduïts en la publicació són colpidors, amb una sorprenent força expressiva que fa impossible la indiferència —per poc sensibles que siguin els ulls que els admiren. Constitueixen una mostra excepcional, d'interés extraordinari, sobre la línia estètica insòlita (en la relació amb la resta de l'obra), per què l'autor va apostar en el treball realitzat com a dibuixant al front de batalla. Produeixen un veritable esborronament: només de pensar quina gran llàstima va ser la pèrdua d'aquella maleta plena d'originals com els reproduïts en *Meridià*. I és que el seu crític, Sebastià Gasch —considerat un dels crítics fonamentals de l'avantguarda catalana—, encerta a subratllar i a posar en relleu la força expressiva d'aquesta singularíssima producció de Navarro Ramon en temps de guerra, Així, escriu:

Joan Navarro Ramon s'inspira en temes de la nostra guerra. L'èxode dramàtic de dones i criatures que, com a ramats desesperats, fugen de

13 A propòsit d'aquest episodi, Francesc Rodon reflexiona: «al mencionar la ausencia de un espíritu dramático, sería interesante conocer la serie de dibujos realizados por Navarro Ramón durante la guerra y centrados sobre la misma, y que se extraviaron, como tantas otras cosas, durante el éxodo por aquellas carreteras catalanas durante el invierno del año 1939. Navarro Ramón me hablaba con gran emoción de estos dibujos perdidos. Tal vez la fatalidad ha desempeñado un papel de importancia para que el elemento dramático no se encuentre presente en la obra conocida del pintor. ¿Cómo vería el artista la tragedia fratricida? El pintor de la serenidad, el ansioso siempre de la belleza, ¿cómo describiría un mundo sangriento, una tierra bombardeada, unas casa [sic] en ruina, unos cuerpos heridos de muerte?» (Rodon: 1978, 34-35)

14 *Meridià* era una revista de periodicitat setmanal publicada a Barcelona durant la Guerra Civil. Dirigida per Antoni Fuster i Valldeperes, constava de 8 pàgines a 4 columnes, amb una mida de 50 x 35 cm. Se'n va publicar el primer número el 14 de gener de 1938. Va tenir continuïtat durant més de 50 números fins al 14 gener de 1939.

la bestialitat feixista. Mares enfollides davant el cossos dels seus fills bàrbarament destruïts [sic] per l'aviació assassina. Tota la grandesa tràgica de les trinxeres on els braus soldats de la República es cobreixen de glòria... Escenes de desesperació i heroisme, d'odi i de terror. (Gasch: 1938, 4)

Més que no d'«heroisme», els impressionants dibuixos sobre la guerra de Joan Navarro Ramon traspuen de manera punyent percepcions de *desgràcia*, *desesperació*, *odi* i *terror*. En els tres dibuixos estampats per *Meridià* una atmosfera de desolació i destrucció sembla imposar-se per damunt de qualsevol altra vel·leïtat èpica. La «grandesa» i la «glòria» que el crític insinua i deixa esllavissar a l'interior del discurs descriptiu no resulten —ni de bon tros!— evidents a la vista de les imatges reproduïdes. I, en especial, el dibuix en què una dona cridant amb els braços en alt representa les suposades «mares enfollides davant el cossos dels seus fills bàrbarament destrossats per l'aviació assassina» ben mereix ser considerat com un singular al·legat contra la cruel absurditat de la guerra. El gest de dolor infinit, els avions travessant el cel i els cossos fragmentats i escampats per terra apunten a un missatge ben poc «grandiós», «gloriós» i «èpic». Més aïna apunten —si bé es pensa— a un missatge convergent amb el del *Guernica* de Picasso: de sensibilització, denúncia i crit contra el dolor esgarrant de la guerra.

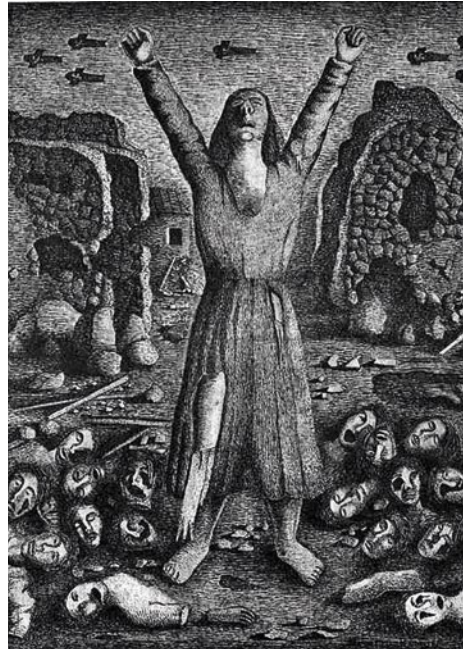
La presència de Navarro Ramon al mateix front de guerra no el va eximir d'assumir responsabilitats cíviques també en la rereguarda. L'artista, home reservat i —com hem dit— d'una esquivadíssima vocació per a l'expansió i la projecció públiques, va acceptar, no obstant això, el compromís d'exercir com a secretari de Cultura en l'Associació de Treballadors d'Hisenda (cal recordar la condició de funcionari d'Hisenda, que el pintor encara detenia) dins l'estructura orgànica del sindicat UGT, després de ser elegit per al càrrec en l'assemblea del març de 1938. Un breu de *La Vanguardia* se'n fa ressò el 18 de març d'aquell any: just el tercer i últim dia dels tristament cèlebres bombardejos de la ciutat de Barcelona, que van ocasionar entre 880 i 1.300 morts, i entre 1.500 i 2.000 ferits en la població civil.

Los Trabajadores de Hacienda

La Asociación de Trabajadores de Hacienda, Sindicato de Barcelona, U.G.T., celebró asamblea en su local social, eligiendo la siguiente Junta: directiva: Secretario general, Ginés de Haro; de organización, Federico García Gómez; administrativo, Juan Martín Castillo; de Prensa, Manuel Terré; de cultura, Juan Navarro Ramón; de guerra (masculino), Fernando Hidalgo, y de guerra



«Uns dibuixos de J. Navarro Ramon». Reportatge de Sebastià Gasch en *Meridià* (17 de juny de 1938)



Dibuix de Navarro Ramon reproduït en *Meridià* (17 de juny de 1938, p. 4)



Dibuix de Navarro Ramon reproduït en *Meridià* (17 de juny de 1938, p. 4)



Dibuix de Navarro Ramon reproduït en *Meridià* (17 de juny de 1938, p. 4). Hi resulten evidents les similituds amb el quadre *Et venjarem*, cosa que porta a pensar que els dibuixos de guerra de Navarro Ramon van tenir una funció preparativa del cèlebre quadre exposat al Pavelló de la República a París.

(femenino), Emilia Calvo Arranz. (*La Vanguardia*, 18 de març de 1938, p. 10)

Joan Navarro, l'home discret, no dubtarà tampoc a exhibir públicament el seu personal compromís cívic i tornarà a brandit l'arma de l'art en temps de guerra amb ocasió del Saló de Tardor de 1938 que, patrocinat per la Generalitat de Catalunya i l'Ajuntament de Barcelona, va tenir lloc al denominat «Casal de la Cultura». Joan Navarro hi participa, i hi destaca per ser un dels pocs autors que, en plena guerra civil, no eludeixen tractar explícitament el conflicte, a pesar de l'aposta generalitzada per un «sabor classicista», de «tònica general de conservadorisme» i de «respecte als vells cànons». Així, si més no, ho valora el crític Luis Burbano en les pàgines de *La Vanguardia*, on no es pot estar de criticar aquest «sabor» que sembla defugir la terrible realitat de lluita en què el país es trobava immers aleshores:

Impresiones del Salón de Otoño

El Arte, la Revolución y la guerra; en el «Casal de la Cultura»
«El «Salón de Otoño 1038» que, patrocinado por la Generalidad de Cataluña y el Ayuntamiento de Barcelona, se ha celebrado en el «Casal de la Cultura», ha ofrecido curiosas particularidades. Efectuado en plena guerra, no hemos visto en él apenas nada que nos recordase la lucha que sostenemos. Inaugurado en un ambiente ciudadano de marcado espíritu revolucionario, se ha caracterizado por su sabor clasicista, por una tónica general de conservadurismo, de respeto a los viejos cánones. (Burbano: 1938, 4)

Però, tot seguit, el nom de Navarro Ramon apareix de seguida explicitat entre les poques excepcions a aquesta praxi dominant, de negligència del conflicte: és a dir, com a exemple d'artista que sí que hi tracta el tema de la guerra i s'hi atreueix a encarar el repte d'atendre, en la pintura, l'«ambient ciutadà de marcat esperit revolucionari» que —efectivament: a gosades, vida!— s'hi devia palpar en aquella Barcelona a penes un parell de mesos abans de l'ocupació dels carrers de la ciutat a càrrec de les tropes del general Yagüe:

Citemos también el cuadro de Rodríguez Luna, «Defensa de Madrid», muy expresivo y apasionado; el de Antonio Costa, «Evadidos», de un patetismo demasiado ingenuo, y el de Navarro Ramón, «Parapeto rojo», con el cual este artista de indiscutible mérito se ha propuesto resolver un problema técnico, pintar la noche. Ha hecho cuanto humanamente podía hacerse. Pero el problema es insoluble. (Burbano: 1938, 4)

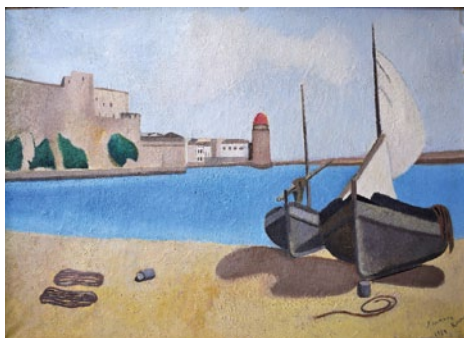
6. CONRADES D'EXILI I POSTGUERRA

*Rompuda ja de tot entre ells la guerra,
la reina gran, que el bell nom d'amor crida,
mana venir, corrent i serra,
un cavaller en aquella partida,
per conquistar, amb sa gent pus unida,
dels enemics la cortesa desferra,
que estava mal en lo camp repartida.*

La vespra de la Nit de Nadal de 1938, Joan Navarro Ramon, amb la seua dona Josefa Fisac Martín, va encetar l'experiència amarga de l'exili i es va desplaçar fins a Port Bou (Agramunt 1992: 223). Una vegada *tramuntada la carena i passada la ratlla* de la frontera amb França, el matrimoni es va instal·lar a Cotlliure. És, com se sap, el poble costaner de la Catalunya del Nord on va morir Antonio Machado aquell 22 de febrer de 1939. Sembla cosa de no creure, però a pesar de la terrible adversitat de les circumstàncies, Navarro Ramon no deixa de pintar: pinta la Mediterrània del Rosselló, en un moment històric de desolació, exili i derrota,¹⁵ amb la mateixa harmoniosa i misteriosa serenitat amb què sempre havia pintat —i continuaria pintant, sempre— la Mediterrània d'Altea.

No podem deixar de citar, en aquest sentit, les paraules de Francesc Rodon quan —al nostre parer ara d'una manera encertadíssima!— proposa vincular l'activitat pictòrica de l'artista altea provisionalment instal·lat a Cotlliure amb el desig que el Antonio Machado va formular, al final dels seus dies, en aquell mateix poble on va

15 Només cal pensar en els camps de concentració en què van quedar confinats prop de mig milió d'exiliats republicans: a Argelers, els Banyes, el Barcarès, Sant Cebrià, el Voló, Agde, etc. Només al camp d'Argelers, obert el 3 de febrer de 1939 i situat al nord mateix de Cotlliure —a penes a cinc o sis quilòmetres—, es van amuntegar unes 100.000 persones exiliades en només set dies, en unes condicions duríssimes de fam, fred, polls, sarna, insalubritat, epidèmies, desnutrició, deshidratació, etc. S'estima que hi van passar en total, durant dos dilatats anys de trista memòria, unes 465.000 persones.



Cotlliure. 1939.



Cotlliure. 1940.

coincidir amb el pintor valencià: un desig que esborrona pel que significa en relació amb el contrast entre la bellesa del paratge, per un costat, i la fatalitat de la guerra perduda, la desconfita definitiva i la mort imminent, per l'altre.

Navarro Ramón encuentra tiempo y ocasión para darnos una serie de relas impresionantes de Coulliure que no hacen pensar en aquellas palabras de Antonio Machado pronunciadas en este mismo lugar: «¡Quién pudiera quedarse aquí, en la casita de algún pescador, y ver desde una ventana el mar, ya sin más preocupaciones que trabajar en el arte!» (Rodon: 1978, 21)

En el treball realitzat en aquests dies de Cotlliure, l'autor decideix avortar la línia creativa d'efectes dramàtics que havia encetat amb els dibuixos de guerra i el quadre *Et venjarem*, i reprén la línia classicitzant, d'arrels —passe l'expressió— *mediterraneïtzants*, que des de l'arribada a Barcelona havia permès vincular el seu llençatge pictòric amb els moviments *noucentistes*. Fins i tot, hi arriba a pintar nus que conciten una bella serenor —irreal, misteriosa, atractiva, sensual i amable—, absolutament paradoxal respecte del context històric de producció.¹⁶ I és que l'artista hi exhibeix —ningú no hi pot restar indiferent, a aquesta singularitat—, una raríssima capacitat per a abstraure's del context de calamitat i malaurança, i provar de desafiar, vèncer o sublimar, amb els camins i les armes de l'art (i de l'estètica), l'oceànica frustració que la realitat hi infringia, indiscriminadament, als perdedors exiliats.

¹⁶ Agramunt, en relació amb els nus de Joan Navarro Ramon, i prenent base novament en les paraules de Rodon, sospesa: «El desnudo, tal como anotaría el crítico Francesc Rodon, adquiriría un relieve irreal y una sensación de misterio que lo convertirían en algo atractivo y amable para las miradas. Eran desnudos sensuales, bien proporcionados, sanamente carnales, que nos remitían a un tipo de belleza clásica, muy entroncada con el viejo mundo mediterráneo.» (Agramunt: 1992, 224)

És com si, amb l'aposta per l'art, el pintor alteà volguera expressar la idea positivista que, a pesar de la guerra, la humiliació i la misèria, les facultats redemptores de la bellesa s'hi havien salvat i podien conservar-se indemnes. La República havia estat vençuda, d'acord; els exèrcits mesetaris havien sotmés, per fi, els països de la Mediterrània, sí: però ningú no aconseguiria derrotar l'art i la bellesa, com tampoc la llum d'aquella mar, bressol de cultures i estètiques —vides, colors i formes— amb arrels antigues, profundes, clàssiques. El sol, indiferent a tantes morts i tantes desfetes, continuaria eixint cada dia de dins de la mar. I fins i tot en les circumstàncies més adverses la vida continua oferint el benefici de la bellesa. Siga com vulga, la bona qüestió és que els treballs confeccionats durant aquells mesos en què l'artista es va resistir a deixar de pintar —just al costat dels escenaris en què fins la més bàsica decència humana va quedar qüestionada i profanada!—, van ser l'origen d'una mostra que, mereixedora de l'adjectiu *històrica*, es va organitzar al palau de la Llotja el Mar de Perpinyà, amb un important èxit de públic i de crítica. Així, si més no, ho recull l'estudiós Francisco Agramunt:

Fruto de ese trabajo fue la muestra que celebró en 1940 en el Palais de la Loge, organizada por la alcaldía de Perpignan y que constituyó un importante éxito de público y de crítica. (Agramunt 1992: 223)

Després de l'èxit en aquesta exposició de Perpinyà, el matrimoni Navarro Fisac decideix establir-se a París: una ciutat on l'artista ja havia passat alguna temporada abans de la Guerra Civil, l'any 1934. Tanmateix, com se sap, el 14 de juny de 1940 les tropes alemanyes entrarien a aquesta ciutat per ocupar-la durant la Batalla de França. I el matrimoni, tot perdut per tot perdut, va prendre la decisió de tornar a casa, a Barcelona. Tal decisió comportava, per descomptat, el risc evident d'una represàlia. I aquesta, efectivament, es va produir: l'artista no solament va ser internat al camp de concentració de Miranda de Ebro, sinó que també va ser inhabilitat professionalment i va perdre la condició de funcionari d'Hisenda que, fins al moment d'esclatar la guerra, li havia anat garantint seguretat i estabilitat econòmica.

No obstant això, la reclusió al camp de Miranda de Ebro va ser, per fortuna, breu. I l'any 1941 ja es va poder instal·lar a Barcelona, on, poc a poc, va poder reprendre hàbits i costums de normalitat en l'exercici de la creativitat artística. Fins que, molt lentament, el món esguerrat i depressiu de la postguerra va començar a habilitar unes primeres oportunitats per a l'exposició i la comercialització d'obres d'art. D'aquesta manera, Navarro Ramon podrà exposar novament a Barcelona, a la galeria El Jardín, a la primavera de 1944. El crític Tristán de la Rosa, de *La Vanguardia*, a la vista de les noves propostes de Navarro, no deixarà de parar atenció, en les



Paisatge de Cotlliure. 1941.



Nu. 1939.

pàgines de la secció «Arte y artistas», al personalíssim llenguatge expressiu del pintor alteà, que mai no deixa de seduir i desconcertar, i que valorarà especialment per una «simplicitat en la línia i en el color» alhora «molt antiga» i «molt actual»:

He aquí la simplicidad hecha norma de una pintura. La simplicidad en la línea y en el color. Simplicidad muy antigua y, a la vez, muy actual. La concreción de estas líneas, que al contorno de las figuras dan un rigor extremado, es la expresión de un inveterado afán que aquí y allá, en épocas distintas, vemos aparecer reiteradamente. En el contorno de las Madonas de Rafael se resumió todo el sentir estético de una época que muy pronto el barroco debía de superar; sin embargo, al cabo de los siglos, esta línea precisa, exacta, simple, volvería a emerger de donde menos se esperaba: de un mar de fantásticas luminosidades...

La paleta de Navarro Ramón es simple; los colores que en ella se ordenan no son muchos; entre éstos, los tonos, escasos. Y en esta paleta no se admiten, ni por un momento, la presencia de la más mínima exaltación cromática ni de la más leve ampulosidad colorística. La pincelada, avara de materia, es fina y delicada. Cierta sentido decorativo, parece nimbar a estas figuras, todo sencillez y claridad.

Los dos paisajes —15 y 16—, a fuer de «modernistas», nos parecen cosa muy antigua o, mejor dicho, muy vieja. (De la Rosa: 1944, 3)

També Radio España de Barcelona sembla que es va interessar pel retorn de Navarro Ramon a les sales d'exposicions després de la guerra, perquè en l'arxiu personal de

l'artista¹⁷ es conserva un full solt mecanoscrit titulat «Navarro Ramon y su pintura de síntesis alusivas a síntesis y colores», datat l'any 1944, signat per «Juan Francisco Bosch / Radio España de Barcelona», i amb l'anotació següent, al peu, amb tinta roja: «Archi-vo: / “El Año Artístico Barcelonés”». Tant l'interés històric d'aquest moment de represa com les valoracions del crític respecte de la pintura de Joan («no tiene parecido con ninguna otra», reconeix de seguida), justifiquen l'oportunitat de transcriure'l íntegrament:

La producción pictórica de Navarro Ramón expuesta en «El Jardín» no tiene parecido con ninguna otra. Es de una simplicidad, por sugerente, placentera. Y, asimismo, de una gracilidad, nitidez y fragancia de mundo nuevo que hácela doblemente gozosa y amable.

Navarro, pintando, prescinde de la filosofía del arte. Y, también, del retoricismo plástico. Su obra responde a un estado virginal del espíritu que la genera y la sensibilidad que la alcornia. Cada tela suya, de clima limpio matinal, sin perder el contacto con la realidad, es síntesis alusiva a formas y colores de ritmo musical. La materia no *pesa* en estos cuadros de admirable laconismo por los que circulaban libremente el aire y la luz, y en los que se percibe el aleteo de unos motivos inspiradores joviales y de ternura infantil.

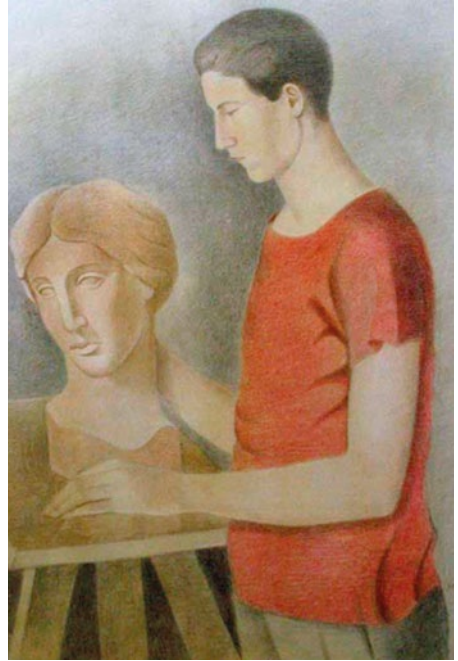
Los volúmenes se hacen ingrátidos en los lienzos de Navarro Ramón —líricamente concebidos y delicadamente explicados—, sin que la esencia de los mismos quede en circunstancia alguna adulterada. En su misma simplicidad —eliminación de la anécdota y del epigrama— radica el encanto de un estilo concreto merced al cual nos revela el artista la dimensión de toda grata belleza, claramente descifrada en los dos desnudos femeninos y en la figuras [sic] de mujer vestida que exhibe, así como en esas sonrisas florales rotuladas «camelias», «rosas», «Tulipanes», e incluso en los «Bodegones núms. 13 y 14, y en el paisaje n° 16, bella melodía en blanco y azul.

En medio del fragor pictórico que tanto nos aturde, la pintura de Navarro levantino del valencianismo por la inteligencia —esmerilado—, tiene el poder sedativo de la creación plácida sustanciada, al margen por igual del estruendo plástico, que dé la solemnidad academicista. Con ella su autor recrea y produce la necesaria emoción para que se mantenga viva y diáfana en el recuerdo y en el tiempo afirmada. (Bosch: 1944)

17 Concretament, a la Carpeta 2736/63 del Fons Joan Navarro Ramon de l'Arxiu Municipal d'Altea.



Nu. 1939.



Sense títol. 1942.

Tanmateix, aquests anys del retorn a Barcelona no deixaran de significar, en la dilatada trajectòria de l'artista, un final d'etapa. O, millor expressat, uns anys de transició previs a la gran aventura del pas definitiu fins als terrenys agosarats, inexplorats i lliures de l'abstracció. El crític Romà de la Calle, gran coneixedor i estudiós de l'obra de Navarro Ramon, a l'hora de fer-ne un balanç sintètic, caracteritzarà aquesta primera etapa «plenament figurativa» de la manera següent:

Sens dubte, en aquesta *primera fase plenament figurativa, de base humanista, duta a terme entre els anys 20 i 40*, assumeix característicament una concepció —insisteixen els seus començadors— entre el predomini d'un *lleu surrealisme*, no exempt de subtilesa i control, i d'un *realisme màgic*, potser amb certes influències mironianes, nascuts els dos, això sí, de pòsits i referències clàssiques mediterrànies en què la figura de la dona, els interiors habitats, els objectes estranyament concebuts en el buit o els paisatges solitaris mostren les seues concises, senzilles, estudiades existències plàstiques entre el silenci i la solitud.» (De la Calle: 2018, 8)



Paisatge . 1942.



Figura amb florer¹⁸. 1942.



Figura . 1942.



Figura . 1942.

18 Datació del «Catàleg» virtual del lloc web oficial de l'artista: <http://navarroramon.com/obra/fichas/page/6>. Carlos Areán (1973, 105) i Francesc Rodon (1978, 52), en canvi, daten aquest mateix quadre de la Figura amb florer el 1944.



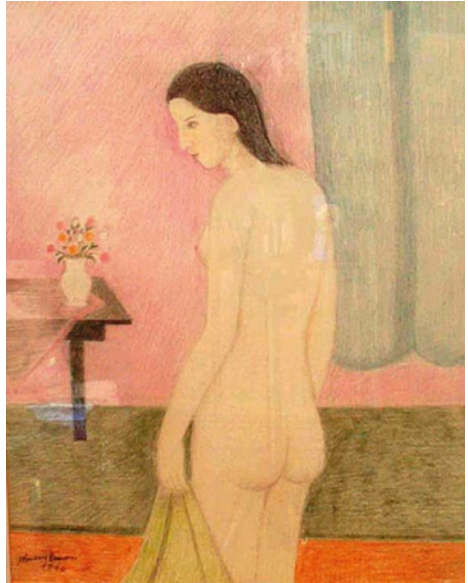
Figura a la finestra . 1943.



Figura am cossiol . 1943.



Figura a la finestra . 1943.



Nu . 1944.



Nu recolzat . 1943.



Escoltant música . 1945.



Sense títol. Dona gitada a la vora d'un estany 1945.



Nme. Chi-Chi . 1944.



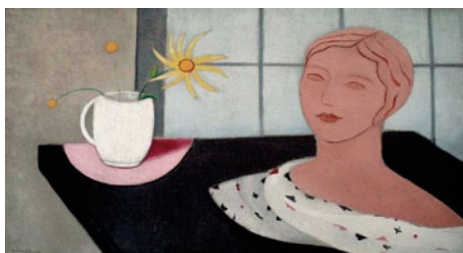
Ballarina. 1945.



Figura del collar. 1945.



Davant l'espill. 1945.



Sense títol. 1945. Bust a la vora de flors damunt d'una taula



Bodegó. 1945.



Nu en gris. 1945.



*Col·loqui en la finestra*¹⁹. 1947.



Figura amb camèlia. 1945.



Figura de dona. 1947.



Dona cosint xarxa. 1945.

¹⁹ Dues amigues, segons el catàleg de l'exposició a la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (abril de 1966)



*Bodegó amb figura*²⁰. 1945.



El son. 1945.



Figura. 1945.



Banyistes. 1945.

²⁰ Figura a la cuina, segons el catàleg de l'exposició a la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes (abril de 1966).

7. PARÍS DEFINITIVA EMANCIPACIÓ DE LA REALITAT

*Principiant desig en son efecte,
vingué al lloc on voluntat solia
lliberta estar, perquè per camí recte
tirar pogués on la bellea el guia;
la qual, amb llum de gràcia es metia*

Com la majoria dels grans pintors del seu temps, Navarro Ramon també va fer l'aventura de París. Abans de la guerra, Joan ja havia realitzat alguns viatges a la ciutat de totes les efervescències estètiques: a la indiscutible capital mundial de l'art que era París. Precisament a París —sobra dir-ho— és on s'estaven gestant les principals propostes de l'avantguarda artística. I és ben conegut que les avantguardes de Barcelona mantenien un contacte estret i permanent amb les de París. En els cenacles artístics d'aquell moment, potser, es podien distingir essencialment dues úniques classes de pintors: els qui havien viscut l'experiència de París i els qui no. Navarro Ramon —entenem que això serà determinant per a l'evolució de la seua obra— és inequívocament dels qui s'ubiquen en el primer grup: dels qui, en efecte, viuen decidivament l'experiència de París.

Després de l'alliberament de la capital de França el 24 d'agost de 1944 a càrrec de les tropes aliades —amb el conegut episodi del militar valencià Amado Granell com a principal *alliberador* de la capital de França—, el matrimoni Navarro Fisac no es planteja ben bé fixar la seua residència permanent i definitiva a París, però sí fer-hi estades llargues, d'alguns mesos, que permetran a l'altèa contactar amb els artistes de major prestigi internacional, i també amb els poderosos circuits comercials i els mercats de l'art d'una ciutat com París. Però, això —hi insistim—, sense renunciar definitivament a la residència (i els negocis) de Barcelona. Es podria dir que Joan Navarro, per tant, viurà entre 1949 i 1962 a cavall entre Barcelona i París, exposat a la

influència directa de les últimes tendències i les més innovadores estètiques universals en el llenguatge de l'art.

En aquell París de finals dels quaranta i tota la dècada dels cinquanta, Navarro Ramon conixerà i tractarà de prop alguns dels principals autors de l'art del segle XX. Sense anar més lluny, Pablo Picasso i Joan Miró, que ja havien exposat al costat de Joan Navarro en el Pavelló de la República, s'interessaran adesiara per les evolucions de l'artista d'Altea. Amb Joan Miró, de més a més, Navarro arribarà a travar una relació d'amistat i complicitat personal que es traduirà, fins i tot, en la cessió de l'espai de la fàbrica que Josefa Fisac regentava a Barcelona perquè el genial autor de *Dona i ocell* hi pugui treballar en la construcció de les obres escultòriques de major format. «Cada volta que Joan Miró venia a l'estudi del tio i veia un quadre nou, s'apropava a la tela i l'estudiava detingudament, en silenci, amb moltíssim interès: s'admirava molt, Joan Miró, amb la pintura i la tècnica del tio», ens ha explicat Javier Barrios, nebot del



Felicítació de Nadal autògrafa de Joan Miró: “a Josefa i Ramon Navarro [sic], amb tot el sincer afecte de Miró”²¹



Passaport de Joan Navarro Ramon, expedit a Barcelona el 5 de novembre de 1948.

²¹ Sobre l'amistat de Navarro Ramon amb Miró, i també sobre les relacions amb altres pintors i creadors que poden ser testimoniades a partir de la correspondència conservada en el Fons Navarro Ramon de l'Arxiu Municipal d'Altea (així com també per a una aproximació als viatges, els camins i les experiències de l'artista), vegeu Balsalobre (2005).

En els anys de coincidència a París no eren poques les vesprades en què els dos Joans, Navarro i Miró, quedaven per parlar i discutir de pintura. I això, a pesar que —tal com ja hem apuntat— Navarro Ramon era un home extraordinàriament reservat, circumspecte, silent. Fet i fet, és conegut que, en l'àmbit de les relacions públiques, les principals amistats i complicitats que Navarro Ramon aconseguia travar solien cenyir-se a l'àmbit de la pràctica d'una altra gran passió que, en paral·lel a la de l'art, sempre el va acompanyar: la del joc d'escacs. I ja s'entén que no és, el dels escacs, precisament, un àmbit que invite d'una manera especial a la loquacitat...²²

La majoria dels textos biogràfics sobre Navarro Ramon en parlen, d'aquesta afeció de l'artista pels joc dels escacs. Sempre el va acompanyar, i en la memòria dels veïns d'Altea que el van tractar fins als últims anys de vida encara se'l recorda disputant, totes les vesprades, mítiques partides d'escacs al desaparegut Bar de la Cooperativa.²³ Pocs sabien, tanmateix, que aquell vell artista, fill del poble, que jugava als escacs en silenci contra els millors jugadors del poble —i els guanyava— era el mateix que un dia havia disputat partides d'escacs igualment mítiques, contra artistes i bohemis extraordinaris, en aquells anys a París. Els escacs —sobra dir-ho— constituïen per a l'altea un element essencial en les rutines vespertines. S'ha reiterat, i no amb poca raó, que Navarro Ramon era parc de paraules, i que com millor s'expressava era per mitjà del llenguatge dels colors i de les formes. En les tertúlies de Barcelona, com en les de la bohèmia parisenc, el pintor estranyament abandonava l'actitud d'observador atent. Parlaven els altres, i ell, amb aire absent, en el millor dels casos escoltava, només. I això, naturalment, en devia limitar la projecció pública, el protagonisme, el volum de les complicitats i les coneixences personals. El seu era, també en

22 Sobre aquest caràcter reservat de Navarro Ramon, vegeu els comentaris de Carlos Areán (1973, 14-15), que situen Navarro Ramón als antípodes «del teatro o de la comedia funambulesca de los atuendos extraños y de las afirmaciones categóricas sobre la propia valía». Com a home «silencioso en su vida pública» considerava que havia de seduir el públic només amb «la ingràvida maravilla de su pintura» i no amb l'estratègia del «show más propio de la sala de espectáculos que de la de exposiciones». També A. M. Campoy fa referència a aquest caràcter de propensions misantròpiques en Navarro Ramon. Fet i fet, amb ocasió del tríptic de l'exposició de 1976 a la Sala Gaudí, A. M. Campoy descriu així el pintor alteà: «Casi gordo y algo cegato, sordo como Pancho Cossío, con sus pocas palabras alicantino-castellano, catalana-francesas, murmullo más bien, pero siempre precisas y sutiles. [...] Escuchaba atento y aislado, con la mano en la oreja y una alegre sonrisilla en los ojitos bizqueantes. Cuando una discusión amenazaba no acabar nunca, Navarro Ramón aventuraba una opinión, precisaba un hecho o testificaba algo, sin darle importancia, con manso buen amor.»

23 Devem aquesta informació a l'amic José Miguel Cortés, el qual, de jove, va arribar a jugar partides d'escacs contra el pintor i hi va travar una important amistat. En transcrivim ací el testimoni facilitat el 24 d'octubre de 2018: «No quedàvem mai per jugar. Els addictes al vici ens veiem a partir de les 15:30 h al lloc de torn. A saber: el bar de la Caixa, que estava on ara hi ha els servicis centrals de CaixaTea. Posteriorment, al Bar Lledó, l'original, al carrer la Mar. I ja en fase de decadència, al Bar Argentino. Els habituals érem Morote, Tónico Coves (Antonio Gomis), Betunio, Jaime Navarro (Jaime l'Andalús, tio de Feli Navarro), José Luis Benedicto, un pintor de qui ara no recorde el nom, algun estranger, i jo mateix.»

aquest camp de les relacions socials, un tarannà propens a la intimitat i el silenci. Un home —podríem dir— de distàncies reservades i curtes. Per entendre'ns: la perfecta antítesi d'un Salvador Dalí, amb els seu racial i irrefrenable instint comunicatiu, i amb una no menor propensió i intuïció per a l'espectacle, el protagonisme mediàtic, la promoció personal i la projecció pública. Fa l'efecte que és en relació amb aquesta circumstància personal, d'home de natura reservada, on potser cal entendre la importància dels escacs en la vida del pintor alteà. Ho explica perfectament Carlos Areán en la seua monografia *Juan Navarro Ramón*:

Navarro Ramón, cuando no pinta, conversa en la intimidad o juega al ajedrez con los grandes maestros de todas las latitudes. En París jugó con el italiano Campigli y con el soviético Hayden. Este último maestro había sido pintor antes que teórico y práctico del ajedrez. En París lo recordaban todavía por sus obras cubistas de la época heroica, [sic] pero no causó asombro este cambio de dedicación, ya que el público francés se haya bastante habituado a estas relaciones escasamente conocidas entre las artes plásticas y el ajedrez. El ejemplo de Marcel Duchamp había acaparado en este campo toda la sensación el día que abandonó la pintura y descubrió que a través del ajedrez podría expresar mejor su concepción intuitivamente racionalizada del orden del mundo. La paradoja es de difícil explicación, pero son los grandes intuitivos del tipo de Duchamp o Navarro Ramón, quienes sienten una pasión devoradora por los esquemas casi geométricos de la razón. Todo aquello que han visto en sueños, intentan luego someterlo a número y norma. Semejante actitud es igualmente perceptible cuando contrapesan con el rigor propio de la abstracción geométrica unos sueños pictóricos de inspiración sobrerrealista, que en los instantes en que la jugada genial, hecha en un momento de iluminación repentina, es analizada calmadamente, igual que si se tratase de un teorema matemático. No era Navarro Ramón el único artista español residente en París, que compartía ajedrez y creación plástica. Muy a menudo lo acompañaba en sus reuniones el escultor Apeles Fenosa, quien solía acudir con él al Círculo de Ajedrecistas de Danfert-Rochereau, en donde se enfrentaban a todos los grandes maestros que lo frecuentaban.

Navarro Ramón es un hombre universal en sus aspiraciones y radicaciones. Barcelona, París, Buenos Aires, lo han visto exponen, jugar al ajedrez y seguir pintando sin contar horas ni días. (Areán: 1973, 15)

Com Areán, també Rodon hi posa un èmfasi especial, sobre la importància dels escacs en relació amb la personalitat, el caràcter, les inclinacions i les rutines del pintor:

Este trabajo callado se observa también durante los ratos de esparcimiento del artista. Nunca gastará su tiempo en tertulias vanas y vowingleras, en donde se discutirá hasta la saciedad sobre arte y artistas, y en inútiles y malabarescos escalafones... No; Navarro Ramón empleará este tiempo en desarrollar otra de sus grandes pasiones: el ajedrez. Compañeros suyos de este juego han sido el italiano Massino Campigli —con quien, aparte del ajedrez, podríamos encontrar una serie de afinidades pictóricas con nuestro artista—, el soviético Hayden y el escultor catalán Apel·les Fenosa. (Rodon: 1978, 18)

Igualment, Francisco Agramunt, manllevant en aquesta ocasió de manera literal les paraules d'Areán, remarca aquesta vessant de l'artista, com a apassionat dels escacs, especialment exercida durant els anys de París.²⁴ No deixa de ser curiós que, en una de les cartes manuscrites per Navarro Ramon, redactades al març de 1955 i conservades a la carpeta 2738/66 del Fons Joan Navarro Ramon de l'Arxiu Municipal d'Altea, l'autor destaca, entre les coses més rellevants que mereixen ser reportades a la seua dona —en aquesta ocasió el pintor es desplaça a París unes setmanes abans que Pepita—, les victòries aconseguides en les partides d'escacs al costat de l'activitat professional en la preparació i l'estampació de litografies. Si ací podem llegir, per exemple, «Las litos van bien. Mañana tendré otra y cuando vengas tendré uina buena colección» i allà deixa constància que «Hoy he visto a Miró con la senyora y he estado hablando con ellos un momento en el Select», sense solució de continuïtat, en la primera d'aquestes cartes conservades l'artista explica, amb un punt de vanitat i orgull: «Ya he jugado con los rusos y, claro está, les he ganado».

²⁴ Transcrivim a continuació el paràgraf d'Agramunt que evidencia aquest manlleu literal de les paraules d'Areán: «El pintor valenciano durante su estancia en París se reveló como un excelente jugador de ajedrez. En sus momentos de ocio disputaba enconadas partidas con el italiano Campigli y con el soviético Hayden. Este último maestro había sido pintor antes que teórico y práctico del ajedrez y era un personaje muy popular en el barrio de Montparnase. Allí lo recordaban todavía por sus obras cubistas de la época heroica, pero no causó asombro este cambio de dedicación, ya que el público francés se hallaba bastante acostumbrado a estas relaciones escasamente conocidas entre las artes plásticas y el ajedrez. El ejemplo de Marcel Duchamp había acaparado en este campo toda la sensación el día que abandonó la pintura y descubrió que a través del ajedrez podría expresar mejor su concepción intuitivamente racionalizada del orden del mundo. No era Navarro Ramón el único gran artista español residente en París que compartía ajedrez y creación plástica. Muy a menudo lo acompañaba en sus reuniones el escultor Apeles Fenosa, quien solía acudir con él al Círculo de Ajedrecistas de Danfert-Rochereau, en donde se enfrentaban a todos los grandes maestros que lo frecuentaban.» (Agramunt: 1992, 225)

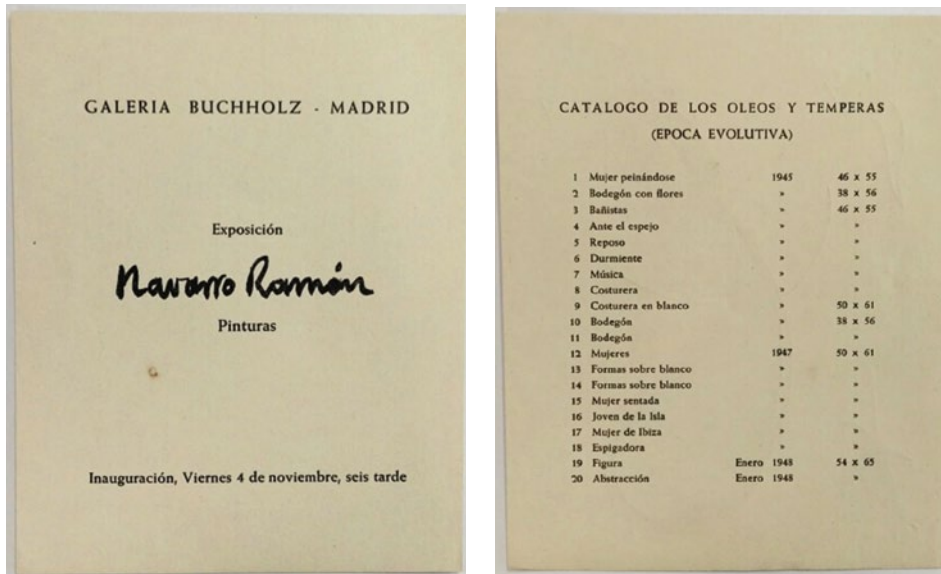
La que Joan Navarro reconta a Pepita Fisac en les cartes des de París, aquella ocasió en què ella s'havia quedat a Barcelona, és una quotidianitat cimentada a força de dos addiccions fermes, irrenunciabls i indestriables: la de la creativitat plàstica, per un costat; i la dels escacs, per l'altre. En la primera, l'autor no s'està de compartir la satisfacció personal per la qualitat tècnica de les litografies en què treballa a París, que no admet comparacions amb la pobra qualitat de les que en aquell temps es podien fer a Espanya: «Hoy tengo las pruebas de las litos y como estoy tan contento te lo participo. Me ha salido muy bien, hasta con mi técnica. La primera que he hecho es el desnudito del sillón. Desde luego no creo hacerlas igual en España, así que tendré que hacer ese trabajo aquí.» Per a Navarro Ramon, París —ai!— ben val unes bones litografies...

No menys revelador, en qualsevol cas, és el comentari que fa per carta a la dona en relació amb la segona passió addictiva: «Juego al ajedrez, pero no tanto como antes, he hecho la heroicidad de pasarme dos días sin jugar, uno con los Badía y otro con Carmona.» Ja es veu, quina és la gran «heroïcitat»: passar dos dies consecutius sense jugar als escacs! Com el fumador empedreït, l'alcohòlic irredempt o el drogado-dicte contumaç que aconseguix, com un gran èxit, privar-se de fumar —o de beure, o de consumir— quaranta-vuit hores seguides...

Aquesta estratègia de viure amb un peu a París i l'altre a Barcelona fa possible, per exemple, que l'any 1950 l'autor pugui inaugurar una exposició individual a les mateixes galeries El Jardín en què ja havia fet l'exposició de 1944,²⁵ i que l'any següent, el 1951, aconseguisca ja muntar la seua primera exposició individual a París. Serà a la galeria René Breteau, i li permetrà obtenir, a la mateixa meca de l'art, un èxit extraordinari tant en la valoració dels crítics com pel que fa a la venda d'obres. L'any anterior al de l'exposició a El Jardín, el 1949, el pintor també havia exposat a la Galería Buchholz, de Madrid. Comptat i debatut, Navarro Ramon, en tres anys consecutius, és capaç de situar-se com a autor reconegut a Madrid (1949), Barcelona (1950) i París (1951). Assistim, doncs, a la consolidació del pintor, després de la Guerra, en un moment de maduresa personal i creativa, just en els anys previs al compliment dels cinquanta anys.

Fet i fet, l'exposició a la Galerie René Breteau marcarà, potser, un abans i un després en la trajectòria de l'autor. París és molt de París. I, en aquell moment, el

25 Aquesta exposició es va programar només entre el 28 de gener i el 10 de febrer. En La Vanguardia del 27 de gener de 1950, s'anuncia, en la p. 2: «Galerías "El Jardín" Avenida J. Antonio, 619 / Navarro Ramon [amb lletres majúscules grans] / Mañana inauguración / Pinturas». L'«Avenida de J. Antonio» és la denominació que durant el franquisme va tenir la Gran Via de les Corts Catalanes.

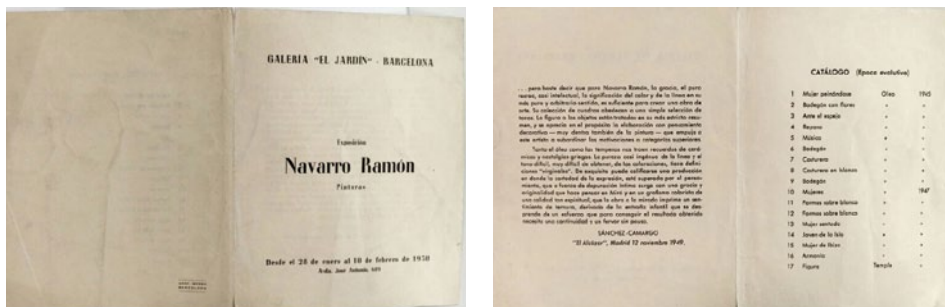


Targeta de l'exposició a la galeria Buchholz, de Madrid l'any 1949.

reconeixement d'un pintor a la ciutat del Sena té un valor afegit evident, que imprimeix caràcter —i el fa especial respecte de qualsevol altre possible reconeixement. El 26 de gener de 1951 la revista *Arts* publica la següent valoració d'un crític que signa amb les inicials «G. B.»:

A l'imatge de Dieu et du poète, Navarro Ramón se joue de l'espace. Il le colore à sa guise, lui donne plus o moins de profondeur et y sème d'étranges formes aux couleurs éclatantes et brutales. Si ces objets sans nom sont bien faits pour inspirer à l'amateur la perplexité rêveuse que provoquerait chez un Booz sommeillant un croissant de lune métamorphosé en faucille d'or, il serait faux et injuste de croire que de tels effets puissent être la conséquence naturelle de projections fortuites ou de concepts négligemment jetés.

Navarro Ramón est parvenu à ce stade à la suite d'un long acheminement parallèle à celui de son ami et compatriote Miró. Si quelque chose doit déconcerter dans son œuvre actuelle, c'est plus certains symboles, certaines stylisations trop proches de l'imagerie que ces concrétisations de l'informulable qui tiennent autant à la magie qu'à l'art. (*Arts*, 26 de gener de 1951)



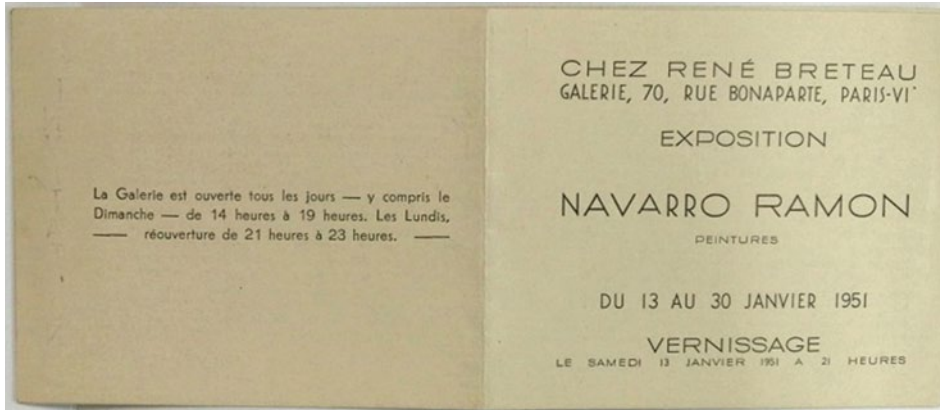
Targeta de l'exposició a la galeria El Jardín, de Barcelona, del 28 de gener al 18 de febrer de 1950.

Les serenes i intrigants fantasies pictòriques de Navarro Ramon sedueixen el públic i la crítica francesa. Dir d'un artista que juga amb l'espai «a la imatge de Déu i del poeta» delata una inequívoca admiració. I l'equiparació amb «l'amic i compatriota Miró», amb qui —efectivament— havia compartit «un llarg viatge paral·lel», constituïa una referència immillorable, considerant que Joan Miró s'havia anat guanyant un nom de màxim prestigi a París, des que el 1920 hi fa fer el primer viatge i el 1921 s'hi va establir.

Tanmateix, la de la revista *Arts* no va ser l'única crítica favorable que va obtenir aquella primera exposició de Navarro Ramon a París, a la galeria René Breteau. També el crític R. V. Gindertael, d'*Art d'Aujourd'hui*, s'hi pronunciaria en termes elogiosos:

Ce peintre espagnol a toujours manifesté des préoccupations puristes et recherché le style de préférence aux valeurs d'expression. Plusieurs étapes de simplification l'ont mené à disposer sur des fonds que leur coloration transforme en espaces et dans un isolement apparent (mes très étroitement reliées entre elles par la proportion des intervalles et leur directions propre), de petites créations imaginaires que je préférerais appeler de présences insolites en lesquelles la poésie rejoint l'ironie. (Gindertael: 1951)

Parlar de «petites creacions imaginàries» i de «presències insòlites en què la poesia es conjuga amb la ironia» no era sinó una bella manera de referir-se a la pintura que Navarro Ramon comença a treballar en aquesta etapa de París. Perquè París —hi insistim— sembla establir un punt d'inflexió en l'evolució pictòrica de Navarro Ramon. És precisament a partir de l'any 1950 que el pintor sembla alliberar-se definitivament de l'ancoratge a la realitat i fa el salt decisiu cap a una molt personal



Targeta de la primera exposició de Navarro Ramon a París, del 13 al 30 de gener de 1951, a la galeria de René Breteau.

abstracció. Altrament formulat: la influència de les avantguardes parisenques sembla propiciar en el pintor el pas definitiu perquè el progressiu *descrèdit de la realitat* acabe desembocant en la llibertat d'unes obres ja del tot emancipades de qualsevol lligam figuratiu o referencial. Hi ha prou a sostenir obert entre les mans el luxós llibre monogràfic de Carlos Areán *Juan Navarro Ramón* (1973), just entre les pàgines 108 i 109, per a copsar la marcada diferència existent entre els quadres figuratius anteriors al 1950, a l'esquerra (en la pàgina parell, 108), i les fantasioses *composicions* de la pàgina de la dreta (la pàgina imparell, 109). El fet que, lamentablement, aquestes pàgines del llibre d'Areán apareguen impreses amb una sola tinta, en blanc i negre, no impedeix inferir ben clarament l'existència d'un nou llenguatge expressiu en l'obra del pintor altaè. I, si atenem a la cronologia, podem deduir que l'assumpció d'aquest llenguatge més abstractiu coincideix, exactament, amb els desplaçaments i la intensificació de les estades a París.

Ja Lorenzo Hernández Guardiola havia assenyalat la fita de París i els anys 50 com un moment clau en el viatge de Navarro Ramon des del figurativisme fins a l'abstracció:

En los años 50 comienza la ruptura intelectual, prácticamente abierta, sin retroceso, contra el dictado artístico del mencionado régimen. Muchos pintores y también coleccionistas, mecenas- se decantan por la abstracción. Navarro Ramón, desde principios de la década, inicia sus frecuentes viajes a París, donde respira aires de libertad, expone en varias ocasiones y decide ampliar el campo de su pintura, abiertamente, hacia la abstracción, ciertamente surrealismo abstracto. (Hernández : 2005, 39)



El llibre de Carlos Areán, Juan Navarro Ramón (1973), obert entre les pàgines 108 i 109.

Són, aquests de París —efectivament—, anys determinants per a l'evolució estètica de l'obra de Navarro Ramon. El pintor mai no abandonarà el figurativisme: ans al contrari, tornarà una volta i una altra, al llarg dels anys, i fins al final dels seus dies, a l'art figuratiu, sempre d'acord amb les personalíssimes premisses estètiques que havien quedat fixades —per exemple— en els nus, els retrats, els bodegons, les figures femenines o els paisatges que, durant la primera meitat del segle havien estat poblant els seus llenços a la manera dels objectes i les persones que habiten els somnis. Tanmateix, en paral·lel a aquesta línia d'art figuratiu que —hi insistim— l'autor mai no voldrà abandonar, a partir del 1950 Navarro Ramon farà evolucionar una línia expressiva absolutament lliure i desacomplexadament abstracta que, analitzada en perspectiva, el consagra com l'artista valencià més precoç i agosarat —i, segurament, més estimable— en la gran aventura estètica que permet el pas l'art figuratiu a l'art abstracte després de la II Guerra Mundial: un pas que comporta, com a conquesta concloent, el trencament definitiu amb la representació de la realitat, en benefici de nous llenguatges expressius que atorguen més importància al material, al gest, al sentiment, al color, a la forma. En definitiva: al complex i inefable procés de la comunicació artística, que suggereix, estimula, provoca, incita, proposa, inquieta, entendreix, fereix o insinua —sense que l'obra d'art, necessàriament, represente paisatges, persones o objectes concrets de la realitat circumdant.



Quadern de «Notes» de Navarro Ramon, amb la representació esquemàtica de pintures abstractives datades entre 1948 i 1952.

Admirar les pintures abstractives de Navarro Ramon compostes a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta és admirar una veritable fita de referència en la història de l'art valencià contemporani. Hi insistim: un testimoni únic, d'excepció, en el decisiu pas de l'art figuratiu a l'art abstracte. Cal tenir en compte en aquest sentit que, cronològicament, la referència del cèlebre Grup Parpalló (considerat com el primer focus d'introducció de l'informalisme a València, i aglutinador d'artistes com Salvador Soria, Manuel Gil, Monjalés, Eusebi Sempere, Balaguer i Andreu Alfaro) no se situa sinó molts anys més tard, el 1957, que és quan aquest col·lectiu es forma: després que Navarro Ramon ja haguera aconseguit conquerir, amb les seues *composicions* abstractes, la sensibilitat de crítics, espectadors i corredors d'art: primer, a París; i tot seguit, també, a Buenos Aires, amb una memorable exposició a la Galeria Pizarro.

Fóra, per tant, un error capital obviar la figura —i l'obra— de Navarro Ramon en qualsevol història de l'art valencià contemporani que tracte la revolució més important que, en matèria estètica, s'ha produït en el segle XX (i, potser, fins i tot, en tota la història de l'art): l'emancipació definitiva respecte d'una realitat ja del tot *desacreditada*, i el conseqüent pas de l'art figuratiu a l'art abstracte. Les temporades viscudes a París —l'ambient de París, les influències de París— hi van exercir, amb completa seguretat, una influència determinant en aquesta aposta abstractiva del pintor. L'historiador i crític Francisco Agramunt invita a imaginar com de riques i productives per a l'artista alteà devien ser les estades en aquella capital de l'art:

Durante sus estancias en la capital francesa, el matrimonio Navarro



Targeta de l'exposició a la galeria El Jardín, de Barcelona, del 28 de gener al 18 de febrer de 1950.

Ramón residí en Montparnasse. [...] Allí entró en contacto con artistas integrantes del segundo grupo español de la *Ecole de Paris*, entre los que se encontraban, Colmeiro, Mateos, Badía, Bores, Ucelay, Viñes y Cossío, entre otros. En una de las primeras muestras de Navarro Ramón en París, estuvieron presentes Foujita, Zadkine, Reverdy, Salmón, Cendrars y Picasso, artistas y críticos que había conocido en una de las innumerables tertulias de Montparnasse.

Picasso, Fujita, Zadkine i Joan Navarro Ramon el 1954

La primera exposició de l'obra de Navarro Ramon a París, l'any 1951, a la galeria René Breteau, va permetre enllaçar l'èxit d'aquella primera exhibició amb el d'altres exposicions subsegüents igualment reeixides: a la manera de les cireres que s'enganxen les unes amb les altres; o dels besos dels enamorats, igualment successius sense voluntat de finitud. L'any 1952 l'artista alteà és invitat per primera volta a muntar una exposició al prestigiós Salon des Réalités Nouvelles —cosa que tornarà a fer els anys 1954 i 1955—, i obtindrà també una excel·lent acollida. En el núm. 28-29 de *L'actualité artistique internationale*, del 7 d'agost de 1952, podem llegir:

Une surprise, dans ces dernières salles qui n'ont rien de transcendant en général : les toiles de *Navarro Ramon*. Elles ne sont pas à proprement parler abstraites, mais poétiques et transposées de figures ; elles montrent une sûreté élégante de conception, une ironie qui les font infiniment plus vivantes, dans leur aspect d'un autre monde, que celles qui les entourent.



Sense títol. 1948.



Natures mortes. 1948.

Que al mateix París una publicació com *L'actualité artistique internationale* reconega que els quadres del pintor d'Altea són infinitament més vius que totes els altres que els envolten («infiniment plus vivantes [...] que celles qui les entourent» dóna compte de l'interés i l'admiració (la «surprise») que hi despertaven les propostes estètiques de Navarro Ramon.

Amb un prestigi creixent entre els cenacles artístics de París, l'any 1953 Navarro aconseguí obrir les portes de la Galerie Galanis-Henschel per a mostrar una altra gran exposició, entre el 5 i el 23 de maig. El crític Robert Vrinat, seduït per la hipnòtica capacitat suggeridora de la pintura de l'artista valencià, escriurà per al catàleg d'aquesta exposició:

Fidèle à Paris qu'il aime et qui déjà l'accueille fraternellement, Navarro Ramón revient lui faire l'hommage de ses œuvres récentes. Il nous apporte le témoignage que la peinture espagnole n'est pas, comme l'on pourrait croire, immuablement fixées aux jeux stériles de la répétition d'un passé prestigieux, mais dans l'actualité dépouille de son âme. Bien au contraire l'ardente et douce vitalité de son art dévoile une richesse nouvelle dont l'expression peut étonner certains, et en tous cas s'offre comme une belle leçon pour ceux qui considèrent trop exclusivement l'école de Paris comme la seule au monde. (Vrinat: 1953. Citat per Rodon: 1978, 68)

Aquestes valoracions de R. Vrinat devien ser ben estimades per l'autor, o per la seua dona, Pepita Fisac, perquè es conserven, mecanografiades i traduïdes al castellà, entre els molts passatges crítics sobre la seua obra que el pintor va col·leccionar metòdicament. Així, en una pàgina mecanoscrita conservada en la carpeta 2736/68

del Fons Joan Navarro Ramón a l'Arxiu Municipal d'Altea, podem llegir la continuació de les valoracions de Vrinat en espanyol d'acord amb el text que transcrivim tot seguit:²⁶

La crítica siempre está dispuesta a descubrir parentescos que le permitan una disposición lógica y segura de los valores. En el caso de Navarro Ramón esta tentación no tiene objeto. La trayectoria de este pintor sigue una línea rigurosa y sólo accidentalmente cruza a cualquier otra. Le hemos visto despojar cada vez más la forma y la estructura de sus objetos, siempre tomados de la naturaleza, aligerar y sintetizar las cualidades cromáticas, organizando por yuxtaposición un mundo extrañamente sereno donde domina la cohesión por la fuerza de unidad plástica. Paso a paso él conquista una expresión muy suya, fluida i elocuente en su trazo, poética y sugestiva en su morfología, vibrante y delicada en sus tonos finamente acordes, valorizada por un halo que acusa sin relieves la presencia de formas creadas.

Todo nuevo universo pide que uno lo aborde abierta el alma a su mensaje, el corazón propicio a sus llamadas. Así, el universo de Navarro Ramon, para el que sepa dejarse penetrar, será fuente fresca de alegría y ensueño y sobre ello, un sabor de arte nuevo, ofrece el amistoso mensaje de un hombre.

Robert VRINAT

(Catálogo de la exposición celebrada en la Galería Galanis, París 1953.)

En un altre d'aquests fulls mecanoscrits trobem, també, un fragment textual del mateix Vrinat, transcrit aquesta volta en la llengua original:

il a conquis une expression bien à lui, fluente et discursive en son trace; poétique et suggestive en sa morphologie, frémissante et délicate en sa touche aux tons finement accordés, mise en valeur par un halo qui accuse sans relief la présence des formes créés.

Robert Vrinat (París, Mai 1953)

26 El fragment del text de Vrinat traduït al castellà en aquest full mecanoscrit es correspon exactament amb el text publicat en la targeta d'invitació a l'exposició que Navarro Ramon va preparar a la Galeria Pizarro de Buenos Aires l'any 1956. Amb tota probabilitat, la traducció del text de Vrinat es va fer amb el propòsit de preparar aquesta targeta de Buenos Aires. L'anècdota, en qualsevol cas, dóna compte de l'interès i la satisfacció que, per a l'autor —i segurament també per a la senyora Fisac, que era qui més s'ocupava de gestionar la imatge pública de Joan—, degué despertar la crítica de Robert Vrinat.



Composició. 1950.



Sense títol. 1950.

I, igualment, el pintor va voler conservar, per al record —o per a la futura elaboració de catàlegs o de textos monogràfics sobre la seua obra—, crítiques a propòsit d'aquella exposició a la Galerie Galanis-Henschel de París, l'any 1953. És el cas del passatge següent, del *Journal de l'Amateur d'art*:

Rarement peinture à tendance abstraite a ravi à point. Chez Navarro Ramon tut es calme, pureté de l'âme à l'aube de la création terrestre..... C'est le mystique les plus absolu pourrait tout aussi bien prier, devant tant de virginale candeur....

H. H. (Journal de l'Amateur d'Art. mai 1953)

O d'aquesta frase solta, caçada en el *Carrefour* del 13 de maig de 1953:

Una matière riche et colorée finement dans sa touche au service d'un artiste qui aime le beau métier.

(Carrefour, 13 Mai 1953)

I d'aquesta altra, de *L'information* del 30 de maig de 1953:

En les contemplant, on pense à des émaux tant leurs tonalités son profondes et transparentes. Certaines séduisent comme des poèmes.

R. D. (L'Information, 30 Mai 1953)

«Certains séduisent comme des poèmes»... «Alguns sedueixen com poemes», hi conclou la crítica. I valorem que la consideració sembla encertar de ple al bell centre de la diana expressiva.



Retrat.. 1952.



Germana.. 1952.



Sense títol.. 1952.



Sense títol. 1952.



Formes. 1952.



El poeta. 1952.



Clarté. 1952.



L'home i l'ocell. 1952.



Targeta d'invitació a l'exposició de Navarro Ramon a la Galerie Galanis-Henschel de París, del 5 al 23 de maig de 1953



Dansant nocturn. 1952.

8. VIATGE A LES AMÈRIQUES

*Doncs puix que diu que més val e més tira,
per tot lo camp pot molt bé passejar-se*

Amb el prestigi aconseguit i consolidat París, Joan Navarro Ramon també aconseguirà fer les Amèriques. Després de cinc anys exposant ininterrompudament a París (1951, a la René Breteau; 1952, al Salon des Réalités Nouvelles; 1953, a la Galanis-Henschel; i 1954 i 1955 novament al Salon des Réalités Nouvelles), decideix atendre la proposta d'exposar a la ciutat de Buenos Aires, primer, i a Rosario a penes un parell de mesos després. També la crítica argentina, seduïda pel magnetisme dels llenços exposats, es desfà en elogis davant la trajectòria del pintor.

Així, sense anar més lluny, el diari *La Razón* de Buenos Aires publica el 13 de setembre de 1956 (a penes tres dies després de la inauguració):

De fresca y viva imaginación, de profunda pasión de colorista y de impecable técnica, Navarro Ramón salva cierta posible monotonía a que podría tender su obra, con la consecución de unas transparencias, de unos tonos y de unas cualidades realmente admirables.

I un altre diari bonaerenc, *El Mundo*, uns dies després (el 16 de setembre de 1956), arriba a dir:

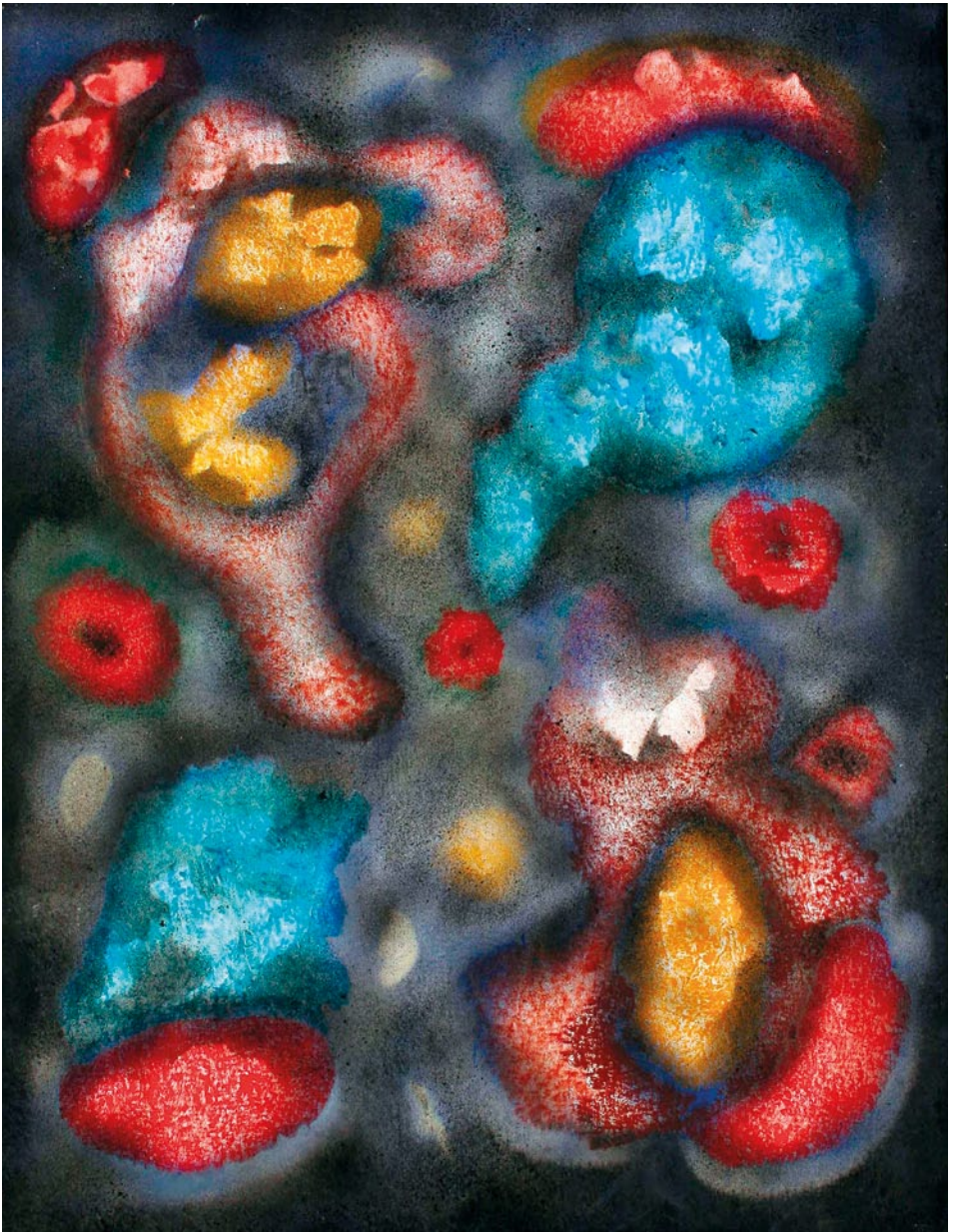
Su pura pintura es mucho más que pintura pura. Auténtico pintor en el solo acto de unirse al color en un impulso expresivo supera toda «pureza» y más bien goza de la impureza. Lo puro está en el impulso, lo impuro en la materia. Y esto lo respeta. Su pintura es por esto muy española, tanto que parece el arte del hombre de la cueva de Altamira ante el mundo moderno.

Deixant de costat aquest aire de grandiloqüència que sovint impregna els textos crítics, i sense entrar a valorar tampoc l'enterbolida expressió dels conceptes, sembla fora de dubte que la crítica argentina va acollir molt positivament les innovadores propostes de l'artista. També en el diari *La Capital*, de Rosario (en l'exemplar del 2 de novembre de 1956: el del mateix dia de la inauguració de l'exposició a la Junta Femenina de Cultura), després de reconèixer «que recientemente se presentó con éxito en la Capital Federal», es refereixen a l'autor alteà amb aquestes paraules:

Adscripto a las más modernas tendencias del arte plástico, este artista figura en el Museo de Arte Moderno de París como uno de los más destacados representantes actuales de la más reciente pintura mundial.

Uns dies abans, el 30 d'octubre, *La Tribuna*, també de Rosario, s'havia encarregat de recordar que Navarro venia d'exposar a la Galería Pizarro de Buenos Aires «con un rotundo éxito de crítica profesional y de público». I situa el nom de l'alteà entre els més destacats internacionalment en el camp dels nous corrents plàstics, en un pla d'igualtat familiar al costat de Joan Miró, Pablo Picasso i Antoni Clavé:

Para los que frecuentan el campo de las nuevas corrientes plásticas, el pintor español Navarro Ramón es una figura familiar junto a las de Miró, Picasso, Clavé y otros compatriotas suyos incorporados ya a la historia del arte. Más aun, si lo vinculamos al grupo de pintores de Realites Nouvelles del que forma parte y en donde su obra se destaca como una expresión limpia, clara y auténticas [sic] de la contemporánea



Composició. 1958.

9. UNA LLARGA MADURESA

*Honor vii tant quant voluntat comporta;
de bens i mals sols ella és la porta.*

Després del primer viatge a l'Argentina, l'any 1956 (Navarro Ramon hi tornarà a exposar el 1959), l'autor, amb un prestigi ja sòlidament consolidat, i amb una definitiva i completa desimboltura en el conreu dels llenguatges més agosarats i desinhibits de l'abstracció absoluta, inicia una etapa de plenitud i maduresa que s'estendrà, amb activitat constant —i una admirable capacitat creativa, ininterrompuda, sense acceleracions ni frenades quant al ritme de producció—²⁸ fins al final de la seua dilatada vida. Les exposicions, dins l'àmbit català, espanyol i internacional se succeiran amb una cadència harmònica respecte del ritme de producció. El ritme sostingut i professional en la composició de llenços li permet —sense estridències ni efervescències— sostenir durant anys una activitat creativa fèrtil i ferma, plenament satisfactòria.

Així, doncs, per bé que el ritme d'exposicions en aquesta etapa de maduresa no arriba a produir mai vertigen, sí que resulta modèlic quant al manteniment d'un treball sostingut i una exhibició pública constant de nova obra i nous projectes, en sales, ciutats i països estratègicament diversos i interessants. Si l'any 1958 va exposar obra al Círculo de Bellas Artes de Madrid (entre el 15 i el 30 d'abril), a la primavera següent el trobem a Alemanya, muntant l'exposició *Juan Navarro Ramón, ölbilder*, a la Darmstädter Galerie de Darmstadt (del 4 d'abril al 12 de maig de 1959). I, això, sense desatendre el públic de Barcelona, per al qual també oferirà, a finals d'any, una complida exposició a la Sala de l'Ateneu (del 21 de novembre al 4 de desembre de 1959).

28 Quan Alfredo Arach entrevista Navarro Ramon amb motiu de l'exposició que tingué lloc a la galeria de la Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant entre el 21 de gener de 1973 i l'1 de febrer de 1974, li pregunta: «¿Ha pintado muchos cuadros?». Joan Navarro hi contesta: «No muchos. Ponga unos treinta por año, multiplicado por cuarenta años de pintor. Ahora pinto menos. Antes había veces que un cuadro, sobre todo los que hacía con modelo, me duraba cerca de un mes. Entre monotipos, dibujos y "papeles", más de dos mil.»



Composició. 1958.



Composició. 1958.

Tampoc París no podia quedar desatés en la planificació de les exposicions. Per això, Navarro Ramon hi torna amb un nou projecte expositiu a la Salle Messine de la Galerie R. Creuze, del 3 al 18 de novembre de 1961. I uns mesos després, entre el 27 de gener i el 8 de febrer (ja de l'any 1962), el tornem a trobar a Barcelona, a la Galeria Syra: la mateixa que havia mostrat i llançat la seua obra de joventut trenta anys abans. A la tardor de 1964, entre el 28 de setembre al 18 d'octubre participa en l'exposició «Lambda, 1944», una selecció de vint anys de pintura europea, a la Svea-Galleriet d'Estocolm. I un parell de mesos més tard, el 10 de desembre, exposa a la sala Santa Catalina de l'Ateneo de Madrid.

En la temporada 1965-1966 Navarro exhibeix obra a la sala d'exposicions de la Direcció General de Belles Arts, a Madrid, i a primers del 1967 (entre el 27 de gener i 14 de març) torna a exposar a Barcelona, a la galeria René Metras:²⁹ una galeria on tornarà, també, el 1972, per a participar en la gran exposició sobre «Simbolisme màgic 1915-1955». Entre una i l'altra exposició, l'artista encara atén l'encàrrec d'exposar novament a Madrid, a les galeries Skira, del 17 de febrer al 17 de març de 1969, a més de diferents exposicions col·lectives a Edimburg, Barcelona, Saragossa o Osca.³⁰

Aquesta activitat expositiva a cavall entre Madrid i Barcelona, alternant exposicions en una i l'altra ciutat, troba una feliç solució de continuïtat l'any 1973 amb el projecte d'una gran exposició organitzada conjuntament per la Galería de Luis, a Madrid, i la Sala Gaudí, a Barcelona. Fruit d'aquest projecte és, de més a més, el luxós llibre *Juan Navarro Ramón* que ambdues galeries editen conjuntament, amb textos d'un crític d'art que, fascinat per l'obra de Joan, n'ha estat seguint de prop les últimes evolucions: Carlos Areán. De més a més, el pròleg d'aquest llibre —el primer amb un tractament monogràfic de la vida i l'obra de l'artista— anirà a càrrec de Francesc Rodon, un altre historiador de l'art seduït per la pintura de Navarro, que cinc anys més tard assumirà el repte d'escriure una altre llibre monogràfic sobre el pintor, *Navarro Ramon* (1978) per a la col·lecció «Artistas Españoles Contemporáneos», del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Després d'aquest gran projecte, coordinat al novembre de 1973 entre la Galeria de Luis de Madrid i la Sala Gaudí de Barcelona, Joan exposa —curiosament per

²⁹ Aquesta exposició va ser anunciada per La Vanguardia els dies 27, 28, 29, 31 de gener; i 1, 2, 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11, 12 de febrer de 1967.

³⁰ A Edimburg, a la Galeria De Marco (1968); Barcelona, al saló de Sant Jordi (1966), al saló de Maig (1966), a la sala Gaudí (1972) i a la galeria Nova (1972); a Saragossa, en la Bial de 1972; i a Osca, a la Galeria S'Art (1972).



Sense títol. 1959.

primera volta!— a Alacant, a la galeria de la Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, entre el 21 de gener i l'1 de febrer de 1974. Tot seguit els seus quadres viatjaran fins a les Canàries i seran exposats a la Sala de Arte y Cultura de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Santa Cruz de Tenerife de la Laguna (del 21 de maig al 4 de juny de 1974).

No és sinó l'any 1976 que l'artista, amb els seus 73 anys ben complits, organitza per fi una exposició a Altea, el seu poble natal. Serà a la sala d'exposicions de la Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, al primer estiu posterior a la mort de Franco: entre el 31 de juliol i l'11 d'agost de 1976. A aquesta exposició d'Altea, a pesar de l'avançada edat, encara havien de seguir, en vida de l'artista, la del retorn a Sala Gaudí de Barcelona (gener i febrer de 1976), la de la Galeria Ribera de València (del 28 de gener al 26 de febrer de 1977), la de la Sala Joan de Serrallonga de Barcelona, la del Centre International d'Art Contemporain de París (del 21 al 30 de gener de 1985) i la de la Galeria Yolanda Rios de Sitges (del 21 de juny al 10 de juliol de 1986).

La vida de Joan Navarro Ramon es pot comptar i mesurar, com veiem, per les exposicions que, sense precipitacions però de manera infal·liblement regular, constitueixen fites —ocasions de balanç i oportunitat de novació— per a una ferma i coherent trajectòria estètica. Aquestes exposicions, d'altra banda, propicien les corresponents valoracions crítiques en la premsa ordinària, i també, amb freqüència, ressenyes en revistes d'art i publicacions especialitzades, a més —sobra dir-ho— dels sabuts comentaris i les convencionals recensions per als corresponents catàlegs.

Així, per exemple, a propòsit de l'exposició al Círculo de Bellas Artes de Madrid de l'any 1958, en un comentari per al diari *Pueblo*, un observador d'excepció com M. Sánchez Camargo sap valorar el pas agosarat —i alhora consistent, resistent, ferm i segur— que el pintor alteà ha sigut capaç de fer a la recerca de nous recursos expressius dins del terreny de l'abstracció:

En el Círculo de Bellas Artes ha expuesto Navarro Ramón, a quien hace años —más de diez— dedicamos grandes elogios por una pintura difícilmente «ingenuista». Ahora, modos y maneras han variado de manera total, y lo abstracto es el camino elegido. A esta modalidad Navarro Ramón incorpora sus sólidos conocimientos y tiene más ancho campo para sólo con la forma y el color crear un mundo de sugerencias. Su exposición es presencia absoluta de pintor, sin que en su obra no figurativa dejen de estar presentes los tonos y afares «mediterráneos» de amabilidad y decorativismo. (Sánchez Camargo: 1958)

També Federico Galindo, que exercia la crítica d'art en *Dígame*, havia destacat, un mes abans que Sánchez Camargo, l'atrevida i natural evolució del pintor cap a horitzons cada vegada més lliures de la representació figurativa: més *descreguts* de la realitat:

Hace muchos años que conocemos a Navarro —desde los lejanos tiempos de la Academia libre del Círculo de Bellas Artes—, y ya entonces, en sus ejercicios de pintura, advertíamos la unción, la pureza de su colorido, exento de sombras embarradas, de tonos nítidos y delicados siempre. Pasado el tiempo Navarro nos sorprendió con unas pinturas a lo Miró presentadas en la Sala Buchholz. Y he aquí que ahora se nos aparece de nuevo, más canoso y más grueso, pero con idéntica expresión ilusionada en sus ojos, con una tanda de pinturas que no sabemos si calificar de abstractas, y que en el caso de que lo sean pertenecen a una abstracción expresiva y dinámica.

Hay en estas pinturas de Navarro mucho de sorpresa. Parece como si el artista trabajase con nubes, o con pedazos de rocas, o con trozos de mar. Con todas esas cosas, en fin, en que el color se expresa en ráfagas, en refriegues, sin forma determinada.

En la pintura de Navarro es el color el actor único y principal. Color puro y joyante como en sus épocas menos abstractas de la Academia Libre del Círculo de Bellas Artes.

Tienen estas obras el tornasol de los esmaltes o de las perlas, y constituyen para los ojos un buen manjar. (Círculo de Bellas Artes) (Galindo: 1958)

Fet i fet, és en aquests moments quan Navarro Ramon encetarà un nou llenyatge personal per a l'abstracció —una nova poètica, una nova estètica abstractiva—, en una aventura expressiva que, sempre guiada per l'afany de renovació i reinvençió, ha permès als estudiosos distingir entre una «primera abstracció» (per a referir-se a les formes i siluetes abstractives de finals dels quaranta i inicis dels cinquanta) i una «segona abstracció» (referida a les composicions ja del tot desimboltes i deseixides, sense la menor traça de referencialitat reconegible).³¹ En aquesta «segona abstracció» es produeix una aposta definitivament agosarada i ardidada per la nua capacitat suggeridora dels colors i les formes —franges, taques, textures, siluetes,

31 Aquesta simple diferenciació entre «1a abstracció», «Figuració» i «2a abstracció» és la que se segueix en el catàleg Navarro Ramon, coordinat per Salmaia, per a classificar el conjunt de les obres exhibides en la corresponent exposició retrospectiva, comissariada Isabel Martínez Lloret, entre el 20 de juliol i el 20 de novembre de 2018 al Palau Altea Centre d'Arts.



Sense títol. 1962.



Franges roges 1962.

estructures, línies, ombres, perfils, encontorns— lliurement disposats i distribuïts sobre el llenç, sense més compromís que l'efecte de conjunt finalment resultant, colpidorament projectat sobre l'espectador.

El mateix Navarro Ramon reivindicava en un breu text de reflexió per a la Sala Propac la necessitat de percaçar, d'acord amb l'evolució de la societat en tots els aspectes de la vida, noves fórmules i nous llenguatges de comunicació artística deslliurats de la tradició, que permeten expressar sentiments amb aportacions particulars, pròpies, subjectives, personals:

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

Por tanto, partiendo de esta conclusión, el artista tiene el deber de expresar sus sentimientos y prescindir incluso de todo lo que le ligue al pasado y le influya a través de lo expresado por otros, y en un impulso de dentro a fuera poner al descubierto, en cualquier forma o esencia plástica, su propia expresión.³²

D'acord amb aquests plantejaments, la conclusió apunta a una noció de la creativitat en què l'autenticitat artística exigeix la investigació i la recerca constants:

En este dominio del arte abstracto, a nosotros nos acucia la misma prisa, la misma necesidad de lo inédito se impone y al compás del tiempo que vivimos, la evolución del artista es, asimismo, cada vez más acelerada. De ahí que la investigación y la búsqueda constantes se hayan convertido en el signo actual de la autenticidad, en el aspecto positivo de la tensión, el rigor y la gravedad que nos invade

I d'aquest compromís amb la investigació —d'aquesta consciència que l'evolució de l'artista és per força accelerada en la seua contemporaneïtat— es dedueix la necessitat imperiosa d'una renovació constant. S'hi imposen, per tant, en la recerca de la bellesa, la voluntat d'innovació i la renúncia a la repetició:

Todo lo que ha sido ya dicho y hecho, en el dominio artístico, resulta inútil repetirlo. Mientras se creyó, por mucho tiempo, que renovarse no era necesario, las cosas quizás fueron diferentes. Pero hoy, nosotros, soportamos mal la repetición, en esta búsqueda constante de belleza

³² Citem el text a partir de Romà de la Calle (2018, 390).

que nos empuja. Quizás por eso somos más sensibles a una obra imperfecta pero nueva, que a una perfección ya conocida.³³

Romà de la Calle reconeix i caracteritza aquesta «segona abstracció» de Navarro Ramon, originada a finals de la dècada dels cinquanta (l'any 1958, potser, s'hi podria considerar com a referència), amb les paraules següents:

ja en els seixanta i setanta, una mena de nova i *segona fase* s'obri directament més aviat cap al desenvolupament de *macrocosmos pictòrics*, amb majors i molt més intenses manifestacions de color, en les seues enigmàtiques resolucions visuals. I així serà ja fins al final de la seua producció pictòrica, sempre que continue conreant les seues apetències de somnis abstractes, entre cosmogonies secretament matisades en honor d'una estètica *in nuce*. Un món més surrealista, màgic, poètic i dens en el repertori d'elements intervinents.

També en l'exposició de 1959 a Alemanya —tot un altre context cultural i artístic— obté la singular pintura de Navarro Ramon l'elogi unànime dels crítics. Aquest context nord-europeu, de més a més, podia oferir a l'artista la possibilitat d'amerar-se amb noves influències. Francisco Agramunt valorarà així l'experiència de l'artista a Alemanya i Bèlgica:

Aprovechó su estancia en Alemania y Bélgica para visitar museos y empararse de las últimas tendencias del arte moderno. Sus exposiciones en estos países fueron clamorosamente elogiadas por la crítica. El titular de la página de arte del semanario *Darmstädter Echo*, Rudolf Pérard, destacaba en su crónica los paisajes submarinos y el mundo frío y abisal de los lienzos que se colgaban en la Darmstädter Galerie y que constituía la primera exposición en Alemania. «Se trata —escribió— de cuadros en los que fácilmente se advierte el reflejo de una personalidad y, por consiguiente, son más o menos lo contrario de una representación en la que se exprese una relación objetiva entre formas y colores. Penetran al visitante los inquietantes efectos de los objetos insinuados y de los objetos representados que como resultado de una violenta incompatibilidad se presentan a la vista. Ocasionalmente se piensa ante los cuadros de Navarro ramón, residente en Barcelona, en el catalán Joan Miró, diez años más viejo, especialmente en la gama de colores de éste, aunque

33 Romà de la Calle (2018, 390).

el juego de formas surreal-burlesco de Miró y excentricidad de gestos que afecta no se hallan en los cuadros de Navarro Ramón. (Agramunt: 1992, 226-227)

I prossegueix encara Agramunt la seua valoració transcrivint, degudament traduïda, una segona crítica —la de Max Meter Maas en *Darmstädter Tagblatt*— que apunta en la mateixa direcció que la de Rudolf Pérard en *Darmstädter Echo*:

El crítico de arte germano Max Meter Maas subrayaba en *Darmstädter Tagblatt* el ritmo de las formas, con colores puros y vivos, que plasman los cuadros de Navarro Ramón. «Uno quisiera decir aquí —apuntaba— que nos encontramos ante un pintor que trabaja con métodos que en diversidad pueden compararse a la técnica de Christian Rohlf. De todos sorprende Navarro Ramón una y otra vez con los cambios en la preparación de los colores, con los que consigue una notable transparencia del efecto superficial. Lo expuesto deja sin decidir si los trabajos de Navarro Ramón en conjunto pueden equipararse a los de los grandes antecesores. Pero este arte, libre de premeditación, derivado con auténtica ingenuidad tanto del placer en la improvisación como de una cuidadosa consideración del conjunto de la composición, causa placer en quien lo contempla sin buscar nada en el mismo». (Agramunt: 1992, 227)

Tornat d'Alemanya, Joan —ja ho hem dit— exposarà a l'Ateneu de Barcelona i a la Salle Messine de la Galerie R. Creuze de París. Com a Alemanya, també a França la seua obra serà novament comparada amb la de Miró: per la manera de gestionar formes i colors i, sobretot, per la característica dispersió de les formes en l'espai. Així, T. Maugis, de *Les Lettres Françaises*, escriu:

Peintures d'un désordre bien organisé, où se trouvent répétés à intervalles calculés des éléments de formes et de couleurs identiques, qui d'ailleurs rappellent certaines peintures de Miro par leur dispersion dans l'espace. L'y ai vu, moi, des éclosions d'œufs, des cheminements de larves, des tracés de chenilles, tout le travail obscur de la vie compliquée des insectes. Décoratives souvent précieuses, ces images restent de bon ton. (Maugis: 1961)

El crític de la revista *Arts*, que signa amb les inicials C. G., també encerta a valorar que, a pesar de l'important salt fet des de la vora coneguda del figurativisme

fins als terrenys més arriscats de l'abstracció, Joan Navarro Ramon conserva indeleble, en cada llenç, una marcada personalitat que permetria atribuir-li cada pintura inequívocament, amb independència que s'adscriba a línia figurativa o a l'abstracta. Hi ha qui sosté que tots els grans pintors permeten reconèixer-ne de seguida l'estil, la personalitat i l'autoria dels quadres: fins i tot entre profans, i amb independència de la línia o l'etapa creativa de què es tracte. Aquesta en seria la prova decisiva de l'originalitat i la genialitat: l'existència (o no) d'un clar segell identificatiu de l'autor —de la singularitat indiscutible de l'autor. I sobra dir que, en el cas de Navarro Ramon, per poc avesat que l'espectador estiga a les característiques de les seues propostes, «a una hora de camí» —com se sol dir col·loquialment— resultaria possible reconèixer-ne l'estil, la personalitat, l'autoria. En aquesta clara *recognoscibilitat* de la pintura de Navarro Ramon, la paleta de colors, òbviament, té una molt notable importància. Precisament per això ens sembla especialment rellevant l'observació feta pel crític d'*Arts*, en el sentit que les pintures abstractes del pintor alteà conserven —d'acord amb una línia de coherència— els mateixos colors melancòlics i misteriosos que en la pintura figurativa anterior:

Certaines toiles abstraites du peintre espagnol Ramon ont conservé les couleurs mélancoliques et mystérieuses de son ancienne écriture figurative. D'amples formes fantasques aux courbes ondoyantes traversent l'obscur espace. Des tons plus clairs imprègnent les ouvres éclatements dionysiaques. (Gal. Creuze, Messine.) (D. G.: 1961)

Al capdavant, tal com sap concedir fins i tot el *Paris-presse-l'intransigent*, l'alta ha esdevingut un mestre que sap dominar les progressions del seu propi univers plàstic i que, en conseqüència, pot imprimir força a les formes més imaginàries:

Il est maître de son propre univers, et sait donner de la solidité aux formes les plus imaginaires. (*Paris-presse-l'intransigent*: 1961)

Després de la de la Galerie R. Creuze a París, l'exposició següent, un parell de mesos més tard, però ja dins de l'any 1962, és la Syra, a Barcelona. Es tractava de tornar a la galeria on l'alta havia muntat exposicions —es diu fàcil— trenta anys abans, en temps de la Segona República: el 1932, el 1933 i el 1935. Aquesta nova exposició de Navarro a Syra va despertar, com és lògic, una important expectació, i es va traduir en una atenció especialment productiva per part de la crítica.³⁴ La valoració de *La*

³⁴ Significatiu és, en aquest sentit, que un periòdic com *La Vanguardia* anunciara aquesta exposició de Navarro Ramon en Syra, si més no, en els exemplars dels dies 28, 30 i 31 de gener; i 2, 3, 6, 7, 8 i 9 d'aquell febrer de 1962.

Vanguardia, publicada el 8 de febrer de 1962, parla d'«El optimista abstractismo de Navarro Ramón» en els termes següents:

En pleno abstractismo se mueve el pintor Navarro Ramón, actual expositor en «Syra», con pinturas y grabados al linóleo. Es la suya una pintura jovial y apasionada, en la que juegan en libertad formas sinuosas, dinamizadas, fluctuantes, en colaraciones [sic] policromas de una gran viveza, tratadas con una técnica limpia que sabe de las gradaciones, del ritmo del arabesco y del equilibrio tonal. Invención y lirismo se dan la mano en las composiciones del artista para brindarnos un mundo de arrebatada luminosidad donde brillan todos los colores del prisma, tanto en sus pinturas como en sus grabados, dando prueba en unas y otros de un oficio segurísimo y pulcro. Cuando se contiene en orquestaciones más breves que las que acostumbra emplear, no es por ello menos Intenso y atractivo lo que nos ofrece y en toda su producción las virtudes técnicas se' acompañan de una potente fluencia imaginativa. (La Vanguardia, 8 de Febrer de 1962, p. 4)

També la ràdio, com a mitjà de comunicació de prestigi i influència creixents, cobrirà l'exposició de Navarro en Syra l'any 1962. El text i la locució en Radio Barcelona seran a càrrec d'una altra gran admiradora de l'obra de Navarro Ramon, que esdevindrà amb el temps amiga personal de la família: la periodista Lina Font.³⁵ En els fulls mecanografiats en què el pintor, o —més probablement— la seua dona, Pepita Fisac, aplegava els comentaris crítics que s'anaven publicant en aquest o aquell mitjà de comunicació, es recull un fragment de la crònica d'aquesta periodista a propòsit de l'exposició a la Galeria Syra el 1962:³⁶

La realidad está en la pintura de Navarro Ramon, en sus invenciones, en sus mágicos objetos que se mueven y contorsionan entre ritmos y cruces, como caprichosas naves espaciales. En la expresividad de unos sujetos de posible concomitancia surrealista, de orden onírico, para los

³⁵ Així ho testimonien, per exemple, les felicitacions de Nadal i d'any nou conservades en el Fons Joan Navarro Ramon, corresponents a les celebracions de 1979, 1981, 1983. Lina Font ja havia tractat l'obra de Navarro en el programa *Color y forma* emès en Ràdio Barcelona el 5 de desembre de 1959, del qual se'n conserva un extracte del guió en un full plegat mecanoscrit a la carpeta 2735/76 del FJNR. També s'hi conserva, en la carpeta 2736/81, l'extracte del programa *Punto y aparte*, emès per Lina en Ràdio Barcelona el 8 de febrer de 1967; i en la carpeta 2737/1, l'extracte d'una crònica sobre la pintura de Navarro Ramon emesa per Lina en el programa *Informativo Noche*, de Ràdio Barcelona, el 28 de gener de 1976.

³⁶ Aquests fulls mecanoscrits es conserven, essencialment, en les carpetes 2736/60, 2736/61, 2736/66 i 2736/77. Els textos que reproduïm ací, referits a l'exposició de Syra l'any 1962, procedeixen dels fulls de la carpeta 2736/76.

cuales la forma no es enemiga, sino por el contrario, tienen sus formas y sus propias expresiones. El pintor afirma su personalidad dentro de este campo del realismo mágico.

Extraño y fantasmal universo pictórico el suyo, que se desprende de cada raíz [sic] terrena para emprender el fantástico vuelo de la imaginación. Pintura joyante, dinámica, de rico colorido. Colores enteros, sin mezcla ni fusión, limpios, brillantes y matiz conseguido por superposición tonal, por transparencia y veladura. Con un procedimiento personalísimo de rascados en el cual apenas si existe un leve manchado de la tela, consigue un efecto mate y uniforme de excelente valoración plástica. Tanto su serie de pinturas como la de grabados sigue idéntica intención: la de transportarnos a un mundo de magias y poesía.

Radio Barcelona, Febrero 1962 (Font: 1962)

A continuació del text de Lina, trobem transcrits altres valoracions crítiques que el pintor —o bé la senyora Fisac— devien estimar especialment interessants. És el cas dels comentaris publicats per Manzano, en *Solidaridad nacional*; per Juan Cortés, en *la Vanguardia*; per A. del Castillo, en *Diario de Barcelona*; o per Àngel Marsà, en *El Correo Catalán*, entre el 31 de gener i el 8 de febrer d'aquell 1962:

en sus grabados —de más finos matices— como en su pintura hace alarde de un fastuoso sentido del color, con combinaciones que a veces vibran agudamente, como la cuerda de un violín herida por el arco. [...] Hay una oculta poesía lírica, una trayectoria continua y resbalante en esas formas de Navarro Ramon, delgadas y ondulatorias, lujosas como cuerpos de ofidios.

Manzano, *Solidaridad nacional*, 31 de gener de 1962

Es la suya una pintura jovial y apasionada, en la que juegan en libertad formas sinuosas, dinamizadas, fluctuantes, en coloraciones policromas de una gran viveza, tratadas con una técnica limpia que sabe de las gradaciones, del ritmo del arabesco y del equilibrio tonal. Invención y lirismo se dan la mano en las composiciones del artista para brindarnos un mundo de arrebatada luminosidad donde brillan todos los colores del prisma»

Juan Cortés, *La Vanguardia*, 8 de febrer de 1962

Consigue de este modo composiciones esponjosas muy dinámicas, gran riqueza cromática y variedad de matices por la degradación de las manchas, fundido todo con la monocromía de los fondos, que evita la dispersión e impone las armonías. Formas insinuantes, masas y vacíos y multiplicidad de colores crean en cosmos de fantasía y decoración, en cierto modo emparentado con el moroniano [sic], en el cual se sumerge gustoso el espectador.

El cosmos de formas en metamorfosis y colores en movimiento parece querer elevarse hasta las nubes [sic], entre las cuales quizá fue a buscarle la poética imaginación de artista.

A. del Castillo, *Diario de Barcelona*, 1 de febrer de 1962

En efecto, Navarro Ramon no se conforma con la materia por la materia, sino que pretende descubrirle ritmos, crearlos, construir como un mundo visto a través de un microscopio un poco «lírico», con perdón de los que no lo son. Sus obras son a modo de gotas de un agua extraña habitada por sombras y seres de un mundo donde el color adquiere formas caprichosas en apariencia, pero que, no obstante, obedecen y pertenecen a un ritmo total, microscópicamente cósmico, por su ordenación, su estructura y su casi matemático equilibrio.

Fernando Gutiérrez, *La Prensa*, 31 de gener de 1962

Navarro Ramon, uno de los primeros y más destacados pintores abstractos españoles. Las grandes masas de color de sus cuadros revierten, con graves resonancias en sus gravados al linóleo, de una potencia plástica insuperable.

En Kandinski —es decir en los orígenes— puede hallarse al único antecedente válido para esa abstracción lírica, musical y mágica, hecha con formas embrionarias y de acordes tonales, verdaderas sinfonías de líneas y colores en libertad.

Àngel Marsà, *El Correo Catalán*, 4 de febrer de 1962

També l'exposició a la sala Santa Catalina de l'Ateneo de Madrid, a finals de 1964 —just unes setmanes després d'haver participat, amb el Grup Lambda, en la «selecció de vint anys de pintura europea» de la Svea-Galleriet, a Estocolm— va provocar una important i unànime reacció per part de la crítica. S'hi pot destacar, per exemple, la recensió que en fa José Hierro en les pàgines d'El Alcázar el 19 de desembre de 1964:

Cuando se comparan los cuadros figurativos de Navarro Ramón, expuestos en la sala de Santa Catalina del Ateneo, con el resto de su obra actual —no figurativa— expuesta en la misma sala, el espectador no deja de sorprenderse de la evolución. Pero a poco puede advertirse que en el primitivo pintor y en el actual se conservan unas características comunes: el orden, el equilibrio, todo lo que resulta de una personalidad que —probablemente— crea sin arrebatos expresionista. Es como un hombre tímido que da un grito o un puñetazo. Y no obstante su aparente ira, no puede disimular su bondad y su timidez.

La materia lisa de sus obras figurativas, de raíces puristas con alguna rama levemente «fauve», se repite en sus cuadros figurativos. Aunque disimularlo con el centelleo del color, logrado con el estarcido del pincel, o dejando actuar al grano de la tela. Las formas, oblongas, viscerales, de tonos enteros muchas veces, hacen pensar en un Kandinsky interferido por Miró. Y el conjunto de la obra emana cierto nocturno misterio que hace pensar en las investigaciones surrealistas, pese a la no figuración de sus imaginaciones. Tal vez ello se deba al volumen de que dota sus formas. Tal vez a esa atmósfera que las envuelve.

José Hierro, *El Alcázar*, 19 de diciembre de 1964

O, també, la crítica d'Antonio Manuel Campoy per a *ABC* que, intrigat pels enigmàtics suggeriments dels llenços del pintor alteà, proposa una curiosa i molt suggeridora comparació de les formes i els colors de Navarro amb els fons de les obres de Seurat, per a tot seguit reconèixer que l'alteà és «un dels pintors més originals» que coneix:

Se diría una especie de Seurat sin dama en la «toilette», un Seurat sólo en las miríadas de puntos de pincel con que abrillanta sus cuadros de inventados motivos, sus composiciones de decorativísima temática: formas sin referencia que se equilibran y rutilan, como joyas o como extraños astros en un mágico cielo. ¿Podría ser ésta, primorizada, la fulgurante noche levantina? ¿Será éste el espectro, puro color, de la pólvora iluminada? ¿La hechizada ensoñación, tal vez, de un cristal de microscopio, bullente de formas y de dinámicos ritmos? Sea lo que fuere, Navarro Ramón es uno de los pintores más originales que conocemos.

A. M. Campoy, *ABC*, 17 de diciembre de 1964

També el 1966, quan Joan Navarro tornarà a exposar a Madrid, a la sala de la Direcció General de Belles Arts, la crítica hi para especial atenció. Particularment

curiosa —i significativa de la doble vinculació del pintor alteà, amb els circuits de Madrid i els de Barcelona— és la crònica que en fa el crític M. Sánchez Camargo per a *La Vanguardia* de Barcelona, en la qual, tot agranant cap a casa, reivindica la notabilíssima importància que el caliu artístic i l'hospitalitat de Barcelona ha tingut per un artista com Joan Navarro Ramon (i, en general, per a artistes de les més diverses procedències):

El amplio hogar del arte catalán

Sobre la presencia en la sala de la Dirección General de Bellas Artes, de un artista «catalán», ya que así lo dice él, a quien conocimos hace años, muchos años, cuando llegó con una pintura, que nosotros entonces calificamos de «angélica», tal era la pulcritud del óleo, pues parecía que con lápiz de colores infantiles estaban hechas las figuras y, acaso esa sensación de pintura infantil sea la que mejor corresponda a sus propósitos de entonces.

Ahora Navarro-Ramón que tal es el nombre de artista hace la exposición más amplia de su vida, una exposición en la que está presente esa escuela de Barcelona a la que dada su abundancia podíamos señalar por números; pero que en Navarro-Ramón se resume en un tono general que reúne obra figurativa y no figurativa y que, dentro de una acusada personalidad, traduce ese tono que imprime Barcelona a los pintores que se acogen a la hospitalidad de su aire.

Areán ha gustado mucho de escuelas barcelonesas y no deja de referirse a ellas —a una de ellas— cuando presenta a este Navarro-Ramón, diciendo: «...el color abunda en rojos o azules modulados. Se nota así que Navarro-Ramón ha vivido en París; pero que sus contracciones cromáticas se hallan atemperadas por el fino gusto de ascendencia clásica, habitual en la Escuela de Barcelona (estamos muy conformes con ese clasicismo catalán). El fondo —sigue Areán— aparentemente neutro, se multitonaliza y sobre él flotan pequeños alternados con formas geométricas o con manchas alusivas a realidades soñadas. El hueco entre forma y forma interviene en el equilibrio compositivo con igual eficacia que los objetos inventados o interpretados. El aire parece fluir así a través de los recortes finamente ondulados o penetrar en los escasos huecos que abren algunas de las formas...» Mucho se extiende su prologoista sobre la obra de Navarro-Ramón, que se dice catalán, aunque haya nacido en Altea —que no es mal pueblo— y razón tiene al decirlo, porque su pintura obedece a módulos que definen la pintura catalana, hasta el punto de que Navarro-Ramón es igual que siga una

u otra tónica ó manera de ver la vida y las formas —figurativa o no figurativa—, para que ese acento que Barcelona, como centro espiritual estético, impone al arte, tenga su razón de ser, y él, justamente se defina «catalán» en el arte, de una de esas escuelas de Barcelona que si bien existen hay que tener cautela y meditación para que el entusiasmo de Areán, justificado, no exagere los números, y queden las cosas en su precisión crítica, que es la mejor manera de que queden de verdad, y con seguridad de permanencia.

Pero ahora, en esta rápida glosa, lo que nos interesa destacar es el número de artistas que, siendo artísticamente catalanes, mejor dicho barceloneses, exponen su obra en Madrid, en número y cantidad que ensanchan la órbita hasta el punto de que sus nombres, con Barcelona como título de arte, explican su pintura.

M. Sánchez Camargo, *La Vanguardia*, 14 de març de 1966

L'any 1967 Navarro Ramon ofereix una gran exposició antològica a la Galeria de René Metras, al 331 de Consell de Cent de Barcelona, amb pintures del període 1933-1945. Indefectiblement, els comentaris de la crítica, una volta més, seran elogiosos, fins a l'extrem que Juan Vich, crític de *TeleXprés*, arribarà a sostenir que l'obra de l'alteà, ha estat clau per als progressos que l'art contemporani ha fet a casa nostra: «Muchas de las anticipaciones y logros de la pintura de nuestro tiempo, por estos pagos, se deben a este artista» (Vich: 1967).

La mateixa galeria tres anys més tard, acollirà una molt significativa exposició col·lectiva sobre «Simbolisme màgic 1915-1955», amb una selecció d'onze artistes antològicament representatius de llenguatges pictòrics que admeten una possible adscripció a aquesta etiqueta experimental de *simbolisme màgic*. Metras hi va seleccionar, per a l'ocasió, un escultor, Àngel Ferrant, i deu pintors emblemàtics d'aquest *simbolisme màgic* a Catalunya durant el període de quaranta anys proposat. Fernando Gutiérrez en recull els noms en un comentari que publica en *La Vanguardia* de l'1 de novembre de 1972:³⁷

Simbolismo mágico, en metras

Con esta etiqueta un poco experimental, la Galería de René Metras presenta una interesante selección de obras de muy diversos artistas, once

³⁷ El mateix Fernando Gutiérrez, que per cert elegeix una obra de Joan Massanet i una altra de Navarro Ramon per a il·lustrar la peça periodística, hi aclareix de seguida: «Para quien pudiera creer que se trata de un encasillamiento más surgido de un nuevo "ismo", diré que nada tienen que ver estos artistas con una tendencia o escuela que los una.»



Franges roges 1962.

en total: un escultor, Àngel Ferrant, representado por dos maniqués articulados, y diez pintores: Joan Brotat, Miguel Capel Modest Cuixart, Feliu Elías, Joan Massanet, Joan Navarro Ramón, Àngel Planell, Joan Ponç, Joaquín Torres García y Rafael Zabaleta. La selección comprende obras realizadas en un período de cuarenta años, concretamente entre 1915 y 1955.



Sense títol. 1962.



Sense títol. 1962.

10. ENVERS LES PLATGES D'ÍTACA

*Perfecció de la fi pren la forma;
per ço l'amor del bé que vol s'informa.*

L'any 1973, per fi, és —com adés déiem— l'any en què es prepara la gran exposició antològica, coordinada entre la Galeria de Luis, a Madrid, i la Sala Gaudí, a Barcelona. Amb motiu d'aquesta iniciativa es publica, efectivament, el luxós llibre de Carlos Areán, *Juan Navarro Ramón*, que establirà una nova fita en l'estudi de l'obra del pintor. Novament serà el crític Fernando Gutiérrez qui cobrirà l'esdeveniment per a la secció «Arte y artistas» en *La Vanguardia* (el 15 de desembre de 1973, p. 49):

Navarro Ramón en Sala Gaudí

En esta amplia exposición antológica de Navarro Ramón podemos seguir paso a paso la evolución que se ha producido en su pintura dentro de una misma sensibilidad, pero desde un punto de vista en el que la libertad y el gesto se imponen a la rigidez de la forma. De aquella síntesis de sus más antiguos lienzos en los que las formas y hasta la materia se estilizaban en la severidad de línea y en la austeridad del color, se ha pasado, casi sin transición [sic] —en la obra de los últimos años— a la exaltación de una y otro: la línea se resuelve contra sí misma, cambia su antigua ponderación por un arrebatado arabesco que la hace vibrar casi dolorosamente. El color se dispara como en un grito. También se arrebatada en cierta angustia de movimiento como si pretendiera la liberación. Sin embargo, el paso de lo formal a lo informal sigue manteniendo ese tono sensible que ahora podemos ver significando —de signo— toda su obra.



Sense títol. 1962.



composició. 1964.



Sense títol. 1962.



Meditació al Tibet. 1973.



Oli. 1973.

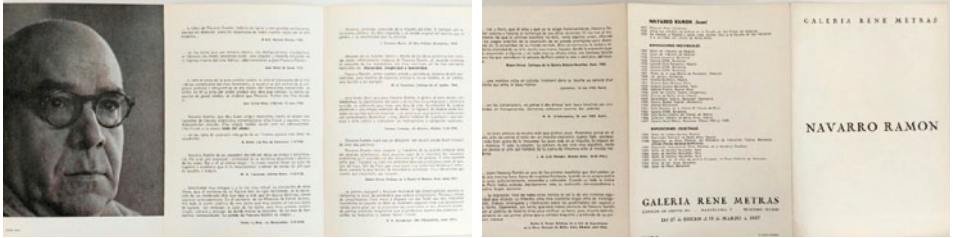


Aparició al desert 1973.

Tanmateix, fóra un error creure que el salt de Navarro Ramon des de l'art figuratiu fins a l'art abstracte és un camí sense retorn. No. No es tracta d'això. De cap de les maneres. L'exploració de nous terrenys i noves possibilitats expressives en el camp captivador de l'abstracció no comporta, en absolut, en el cas del pintor alteà (a diferència d'altres artistes), cap renúncia —ni cap apostasia— respecte de l'art figuratiu conreat en els anys de la joventut i la primera maduresa. Amb els nous llenguatges de textures, formes i colors lliurement emancipats de la referencialitat, es tracta simplement de transitar novelles senderes de creativitat, paral·leles a les velles senderes ja conegudes i fiançades, que continuaran fluint naturalment, sense el menor dilema de contradicció. D'aquesta manera, en la trajectòria del pintor, podrem documentar en un mateix any llenços totalment rupturistes, amb atrevides composicions —de taques, formes i colors absolutament abstractes—, que ben clarament renunciïn a insinuar cap tipus de figura (i que abjuren, en conseqüència, de tota mena de vincles amb la realitat), al costat d'altres quadres perfectament figuratius, amb figures humanes, bodegons, paisatges o nus que prolonguen amb desimbolta senzillesa la línia estètica figurativa que el pintor va encertar en els anys vint i trenta, i va fer evolucionar en els quaranta.

Fins i tot, en la dècada dels setanta —com una mena de fruit compendiós i feliç en la granada maduresa de l'artista—, Navarro Ramon compondrà una sèrie de llenços i de litografies en què la línia figurativa i l'abstractiva semblen confluïr i trobar-se. Així, doncs, «la simplicitat feta norma» i el «difícil ingenuisme» del figurativisme original —per exemple, en la senzillesa d'un nu femení representat de forma simple i essencial— poden aparèixer superposats a un fons de formes i colors abstractes que remetien a la infinita creativitat de l'autor quan, amb una imaginació prodigiosa (continguda i ensinistrada a força de tècnica i ofici), crea i recrea lliurement universos misteriosos i fantàstics, que semblen remetre a imatges oníriques —suggeridores i intrigants.

Amb aquest llenguatge de confluència entre la línia figurativa i l'abstractiva Navarro Ramon torna a exposar, una volta més, a la Sala Gaudí de Barcelona, a primeries de l'any 1976. Aquesta volta, per al tríptic anunciador de l'exposició es tria un text del conegut crític —i amic personal del pintor— A. M. Campoy, el qual sap veure en els llenços de l'artista alteà «una coincidència de lo abstracto y lo figurativo, o para decirlo mejor: una cita de lo experimental y lo tradicional». El qualifica, justament, com «un mediterráneo [...] estilizado en las orillas del Sena». I no dubta a concloure: «Hoy, Navarro Ramón es una de las figuras más singulares y sugestivas de la pintura española contemporánea.»



Tríptic publicitari de l'exposició de Navarro Ramon a la Galeria René Metras, entre gener i març de 1967

Novament Fernando Gutiérrez serà l'especialista que cobrirà l'exposició de Navarro Ramon a Barcelona per a *La Vanguardia*. I Gutiérrez, bon coneixedor de l'evolució de l'artista, sabrà veure el procés de simplificació i d'*ingenuisme*, a la recerca d'una màxima senzillesa i elementalitat del dibuix en l'àmbit de l'expressió figurativa, que contrasta —i ahora harmonitza!— amb els fons abstractes que conformen una «simfonia de ritmes informes», potencialment aclaparadors:

Navarro Ramon en Gaudí

Diríase que en los últimos años la pintura de Juan Navarro Ramón ha evolucionado sensiblemente hacia un decorativismo ingenuista. Su óptica ha ido simplificándose aún más, pese a esos fondos abstractos en los que color —suave casi siempre— se encierra en el arabesco de la línea. En esta sinfonía de ritmos informes, acaso un poco abrumadora, se destaca el tema donde la sencillez casi elemental del dibujo y de la forma ha alcanzado la máxima síntesis, su más desnuda y hasta, si se quiere, desolada expresión. El artista logra, sin embargo, infundir a sus temas cierto apacible encanto, cierta gracia ingenua y significativa, subrayada por el barroquismo de los fondos. Fernando Gutiérrez, *La Vanguardia*, 14 de febrer de 1976, p. 45

Amb aquest llenguatge de síntesi conclusiva d'un viatge estètic prolongat durant més de cinquanta anys, Joan Navarro Ramon, talment un Ulisses de la sensibilitat pictòrica que ha hagut de travessar la mar de tota una vida d'ofici pictòric abans de tornar a les platges de l'Ítaca immediata, familiar i domèstica, exposa, per fi, a Altea, després d'haver exposat a Alacant, l'any 1974, i just abans d'exposar a València, al gener i febrer de 1977. És com una mena de tancament del cercle vital, ara que el final del viatge —inevitable— comença a deixar-se intuir. Després de l'exposició, l'autor voldrà fer, encara en vida, una donació a l'Ajuntament d'Altea de

vora quaranta quadres originals, de gran format, que a hores d'ara constitueix una de les col·leccions més estimables de l'artista.³⁸

L'any 1979 Joan Navarro Ramon i Pepita Fisac Martín decideixen fixar la residència catalana a Sitges. No per això s'interrompien les visites regulars a Altea: com tampoc no s'entrebancaria l'activitat creativa i expositiva, que continuaria incidint en aquests anys finals en la línia més abstractiva i decididament innovadora de la seua trajectòria. Al mateix desembre de 1979 el pintor muntaria una important exposició a la Galeria Joan de Serrallonga de Barcelona. Els anys 1981, 1982 i 1986 exposaria en galeries locals del mateix Sitges.³⁹ Entre el 21 i el 30 de gener de 1985 els seus llenços es mostraven a les parets del centre Internacional d'Art Contemporani de París, i entre juny i juliol de 1986 s'exhibien a la galeria Ribera de València.

Després de tota una dilatada, productiva i satisfactòria vida, harmoniosament compartida en l'art com en l'amor —en les dificultats de l'exili com en la passió per la creació; en la universalització de la pintura com en la fidelitat a les essències mediterrànies—, Pepita Fisac i Joan Navarro van sincronitzar també els rellotges dels adéus últims i definitius. Ella va morir al gener de 1989; ell, de seguida, va començar a perdre greument els sentits i la memòria. I va morir a Sitges el 6 de juny de 1989. Això sí: deixava per a la posteritat una bellíssima herència —incitant, delitosa i intrigant— feta de vida, colors i formes.



Pàgina 41 de La Vanguardia de l'1 de novembre de 1972, amb la reproducció de la pintura de Navarro Ramon Adam i Eva per a il·lustrar els comentaris de Fernando Gutiérrez a propòsit de l'exposició col·lectiva sobre «Simbolisme màgic», de René Metras

38 Precisament en el moment de redactar aquestes línies, a l'octubre de 2018, aquesta col·lecció es troba exhibida a l'espai expositiu de Palau Altea Centre d'Art, conjuntament amb el quadre Et venjarem, que el Museu Nacional d'Art de Catalunya ha cedit per a l'ocasió.

39 Entre aquestes, és potser especialment remarcable l'exposició «Navarro Ramon, olis» que tingué lloc a la Galeria d'Art Yolanda Ríos de Sitges, del 21 de juny al 10 de juliol de 1986.



Xiquet del guitarró. 1973.



Sense títol. 1978.



Sense títol. 1980. Col·lecció de l'Ajuntament d'Altea.



Sense títol. 1978.



Sense títol. 1979.



Sense títol. 1981. Col·lecció de l'Ajuntament d'Altea.



Sense títol. 1981. Col·lecció de l'Ajuntament d'Altea.

11. POSTERITAT

*Si bon voler imatge d'amor pinta,
vida ni mort jamás no la despinta.*

«La meva posteritat serà de paper», augurava Joan Fuster en un dels seus aforismes. En efecte, sovint la posteritat dels escriptors és feta de paper: del paper de les paraules fetes llibres —que poden ser editats, impresos, comercialitzats i llegits fins i tot després de la mort de l'autor. La posteritat dels artistes plàstics, en canvi, és feta d'obres d'art que perduren enllà de la mort, i que també preserven la potencialitat de la comunicació. La posteritat de Joan Navarro Ramon —volem dir— és feta de paraules i de records, de membrances i memòries, de sentiments i emocions. També de llenços i marcs, llums i textures, pintures i fantasies... Colors i formes.

Al mateix mes de juny de 1989, el dia 18, el diari *Información* d'Alacant publicava, a doble pàgina (p. 14 i 15 de la secció «El Dominical»), un «Homenaje póstumo al pintor alcano Juan Navarro Ramón». El títol, «Un gran olvidado», no deixava d'evidenciar el dèficit de reconeixement que la figura —i l'obra— de Navarro Ramon havia tingut entre els seus mateixos conciutadans. L'autor que signava homenatge pòstum era, precisament, l'historiador Francisco Agramunt, que anys més tard aprofitaria aquest mateix text periodístic per a encetar el treball monogràfic reiteradament citat en aquestes pàgines (Agramunt: 1992). Les valoracions d'Agramunt, no per obituàries i magnífics deixaven de ser «justes i necessàries» a l'hora de qualsevol estimació d'urgència en relació amb l'obra de Navarro Ramon.

«Toda la pintura moderna se encuentra implícita en la obra de este gran maestro de la pintura valenciana, afirmaba Francisc Rodón en su monografía *Navarro Ramón*, un texto fundamental para comprender la obra de este artista», començava reconeixent Agramunt (1989: 14). I hi prosseguia: «Juan Navarro Ramón, por carácter y forma de ser, siempre ha sido un pintor que ha marchado en solitario, a su aire, como un francotirador que ha desoído los cantos de sirena y que ha permanecido

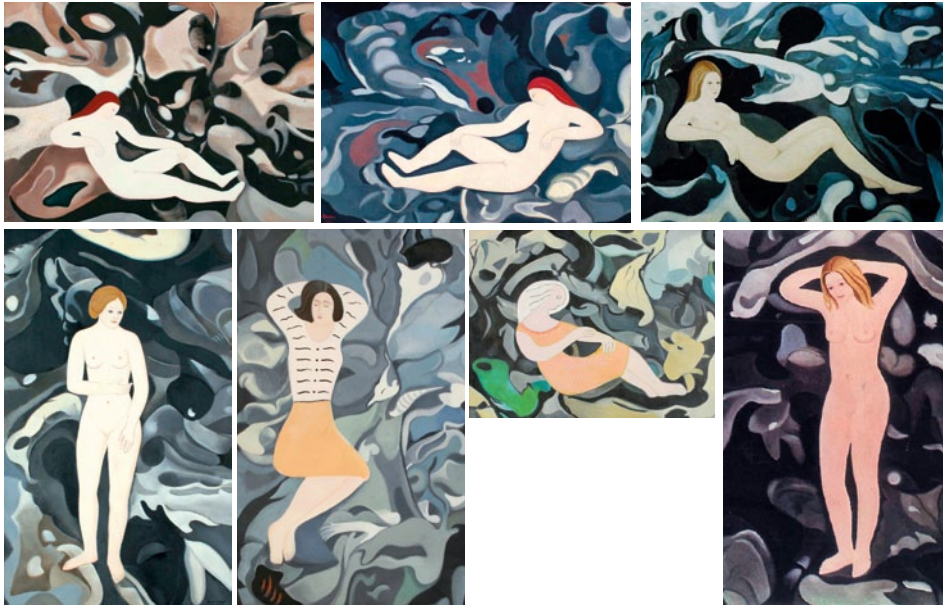


Paisatge d'Altea. 1974.

inmune y encerrado en su torre de marfil [...] No. Juan Navarro Ramón jamás se ha sentido atraído por buscar un estilo definido que asentara una personalidad que siempre acaba asfixia[n]do el instinto creador» (Agramunt 1989: 14)

Agramunt no deixa de reconèixer —molt oportunament— que l'obra del pintor aletà és «de raigambre mediterraneista y, explícitamente, noucentista catalán, por su carácter simplista, equilibrio compositivo, cromatismo suave y rechazo de toda teoría o forma convencional.» I, en el destacat de la peça periodística, encerta també a vincular clarament la trajectòria artística del finat amb els moviments d'avantguarda:

Juan Navarro Ramón ha sido, probablemente, uno de los artistas integrantes de la generación de los años treinta que con más fidelidad y rigor desarrolló los postulados renovadores de la vanguardia clásica internacional. No sólo fue el más conspicuo y biológicamente pintor



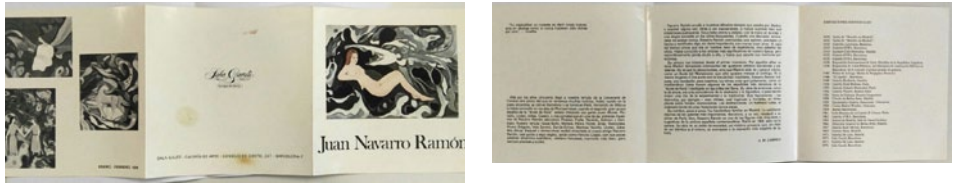
Figures femenines sobre fons abstractius.

renovador, por fundir en una misma cosa arte y vida, sino por la forma en que contribuyó en aquella época a hacer de su creación una obra autónoma, nueva, independiente de la tradición secular y superior a todo mensaje o compromiso con lo que no fuera belleza o percepción plástica pura. (Agramunt 1989: 14)

Són, les de Francisco Agramunt en *Información*, valoracions encertades i documentades de primera mà. No debades, durant l'estiu de 1981 el periodista i crític valencià va mantenir un intercanvi epistolar amb el pintor en què li demanava informació per a preparar-ne una biografia i publicar-la en *Valencia Atracció*. Així, doncs, la coneixença recent del pintor i l'obra li permeten traçar-ne una caracterització que estimem justa i irrefutable:

Merodea el pintor por fronteras que discurren entre lo figurativo de raíz noucentista, pasando por el microcosmos surreal hasta la abstracción primigenia kandiskiana.

Esta obra tan rica en estilos y matices produce una sensación de poesía, de equilibrio y de sensualidad. En cualquiera de los géneros que utiliza —óleos, grabados sobre linoleum o dibujos— consigue composiciones



Triptic d'anunci de l'exposició de Navarro Ramon a la Sala Gaudí, al gener i febrer de 1976.

esponjosas dinámicas, de gran riqueza cromática y variedad de matices y desgradación de las manchas, fundido todo en la monocromía de los fondos que evitan la dispersión e impone[n] la armonía. (Agramunt: 1989, 14-15)

Igualment digna de subscripció ens semblen les valoracions que aposten per vincular, indistriablement, l'obra de Navarro Ramon a la llum i els paisatges mediterranis, i a reconèixer, en aquesta filiació, un factor de permanències inalterables en els quasi setanta anys d'activitat pictòrica ininterrompuda:

Conviene, pues, dejar muy clara la adscripción de Juan Navarro Ramón en el arte valenciano de este siglo donde, por su importancia, ocupa un lugar preponderante. Desde el comienzo de su trayectoria artística hasta la actualidad, ha mantenido siempre una paleta limpia y luminosa que prueba su filiación mediterráneo [sic] [...] Juan Navarro Ramón ha asumido siempre su condición de pintor mediterráneo a lo largo de casi tres cuartos de siglo de actividad pictórica ininterrompida. Ello ha hecho que su nombre se inscriba con letras de oro entre los auténticos maestros valencianos de este siglo. (Agramunt: 1989, 15)

Encara cinc dies abans que Agramunt, el 13 de juny de 1989, l'alcoià Adrián Espí publicava l'article «Juan Navarro Ramón, pintor alteano y universal», de reconeixement i valoració d'urgència per la trajectòria de l'artista desaparegut. Espí explica que la pintura de Navarro Ramon parteix d'una «figuración depurada y equilibrada» i passa a un «período de simplificación conceptual» que l'acaba portant a una mena de «realismo mágico». En paraules d'aquest historiador de l'art:

Estaba abierto a cualquier crítica y a todo experimento: formas flotantes —como las definió Carlos Areán—, infiltraciones fauves, contrastaciones sutiles, ejecución suelta. Hasta hay que observar en su obra —tan múltiple— un neopuntillismo. Su pintura matizada de color, la melodía de la línea, la seguridad de sus ritmos, es una continua lección

de buen hacer, de saber evolucionar, de latir al unísono con las corrientes y las mutaciones; de saber ser y estar: desde el realismo primero de un desnudo femenino o un paisaje alteano, a las composiciones manchísticas en donde única y exclusivamente hay que valorar el tono y la línea, el punto y el plano, la cadencia y la musicalidad de todos y cada uno de los elementos que se depositan, se «sitúan» sobre el soporte. (Espí: 1989)

Aquests articles obituaris d'Agramunt i d'Espí no van ser sinó les primeres manifestacions d'una atenció pòstuma que, talment la dinàmica de treball del mateix Navarro Ramon, no s'ha produït amb escarafalls, excentricitats, ni estridències, sinó amb constància, rigor i sostinguda persistència. Tant és així que després de trenta anys el llegat del pintor continua seduïnt nous públics, obté encara nous reconeixements i propicia regularment l'organització d'activitats, revisions i exposicions al voltant de la seua obra.

Així, per exemple, l'any 1993 es va organitzar una ambiciosa exposició a la Casa de Cultura d'Altea. L'any 2005 es va organitzar, des de l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert, una gran exposició retrospectiva, amb motiu de la qual va ser editat un luxós catàleg —que incloïa nous estudis sobre l'autor i reproduccions a tot color de les obres que integraven la mostra. Aquesta gran exposició va ser exhibida al Palau Altea Centre d'Arts, i al Palau de la Diputació d'Alacant.

Al setembre de 2006 és la ciutat de la Corunya la que acull una nova exposició retrospectiva. L'any 2009, una obra del pintor, *Col·loqui a la finestra* és protagonista en el cicle d'activitats «Descobreix una obra d'art al Mubag», organitzat per l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert. I l'any següent, el 2010, l'obra del nostre pintor formarà part, al mateix Mubag, de l'exposició sobre «Alacant, art modern». El 2011 s'organitza a Altea un cicle de conferències sobre Joan Navarro Ramon i s'inaugura al Palau Altea Centre d'Arts l'espai expositiu Joan Navarro Ramon. El 2016 s'inaugura al Museu d'Asp —el 6 de desembre— una exposició amb obra gràfica de Salvador Dalí, Joan Miró, Navarro Ramón i Pablo Picasso, amb quadres del col·leccionista J. Carlos Cremades. A l'estiu de 2017 es mostra a la Fundació Frax, de l'Alfàs del Pi —de juny a setembre— una altra gran exposició retrospectiva: *El llenguatge dels colors*.

El 18 de setembre de 2017, Javier Barrio Navarro cedeix a l'Ajuntament d'Altea l'arxiu personal del pintor, amb el compromís d'inventariar-lo i conservar-lo degudament a les instal·lacions de l'Arxiu Municipal d'Altea. El mateix 18 de setembre de 2017, l'Ajuntament va col·locar una placa commemorativa a la façana de la casa

del carrer del Portal Vell, on va el pintor va nàixer i va passar llargues temporades. I l'Institut Alacantí de Cultura Juan Gil-Albert va organitzar a la Casa de Cultura d'Altea una sessió extraordinària del cicle «Descobreix una obra. Art en Valor», en què Romà de la Calle descobria un bodegó de Navarro Ramon. L'any següent, el 2018, el poble d'Altea reconeixia i honorava la memòria i l'obra de l'artista amb la concessió del Premi Estela d'Honor en el marc dels Premis Altea de Literatura i Investigació. I, de més a més, la Fundació Frax va posar el nom de Navarro Ramon a un dels seus espais expositius.

Encara, finalment, el passat 20 de juliol de 2018, tenia lloc al Palau Altea el multitudinari acte d'inauguració d'una nova exposició retrospectiva de l'artista, en què era possible admirar el quadre *Et venjarem*. De més a més, s'hi va presentar l'espectacular llibre il·lustrat *Navarro Ramon. Història d'un pintor altea*, amb textos d'Isabel Martínez i il·lustracions d'Anna Medina (en triple edició: valenciana, castellana i anglesa). Entre gener i març de 2019, encara, l'Espai Salmaia d'Altea, dirigit per la mateixa Isabel Martínez, va oferir una nova exposició a partir de la col·lecció familiar.



Sense títol. 1984. Col·lecció de l'Ajuntament d'Altea.



Sense títol. 1984. Col·lecció de l'Ajuntament d'Altea.

12. A TALL DE CLOENDA

Durant vora setanta anys d'activitat ferma, coherent i constant, Navarro Ramon ha bastit una obra amb milers de quadres, litografies, dibuixos i, fins i tot, algunes escultures i esmalts. La seua no és solament una obra *estimable*: és, si bé es mira, una obra única, essencial per a entendre, en el context valencià, una de les aventures més decisives que, en matèria estètica, es va produir en el segle xx. És a saber: el salt des de l'art figuratiu fins a l'art abstracte.

La pintura de Joan Navarro Ramon ofereix una empremta personal tan marcada que, amb independència que es tracte de figuració o d'abstracció —les dues línies hi poden discórrer en paral·lel o, fins i tot, convergir en un mateix llenç—, resulten immediatament recognoscibles. Les seues són obres que mostren o suggereixen, que provoquen o encalmen, que interroguen o exhibeixen, que embadaleixen o insinuen enigmes, però que en cap cas no deixen l'espectador indiferent.

Els seguidors de la pintura de Navarro Ramon s'hi sentiran atrets, amb independència del context de producció, simplement per la interpel·lació que les formes i els colors fomulen en cada cas; per l'estranya i misteriosa bellesa que ofereixen —d'arrel hipnòtica o onírica—; o pel llenguatge d'una paleta de tonalitats i de llums que sembla directament sucada en les essències de mediterraneïtat que l'autor, sens dubte, va aprendre, va integrar i va assumir de menut pels carrers, les places, les cases, els bancals i les platges d'Altea.

Tanmateix, l'historiador o l'analista crític no pot deixar de plantejar-se que la singular trajectòria de l'artista alteà és, de més a més, absolutament extraordinària en relació amb les circumstàncies, les dinàmiques i les tendències de l'art en el context cultural valencià. El progressiu *descrèdit de la realitat* que tenim l'oportunitat de testimoniar en les evolucions pictòriques de Joan Navarro Ramon ja en els anys quaranta i cinquanta, per mor de la influència del noucentisme català i dels moviments avantguardistes de Barcelona, primer, i de Paris, després... Amb el de quin altre artista

valencià del moment pot ser comparat? Hi insistim: dins l'àmbit cultural valencià, en els anys quaranta i cinquanta, quin artista es va atrevir a fa propostes semblants o mínimament comparables a les de Navarro Ramon —tan decididament disposades a *descreure* i *deconstruir* la realitat? Qui s'hi podria igualar, en el precoç atreviment de gestionar recursos expressius abstractes, lliures, definitivament emancipats de la realitat, la figuració i la referencialitat?

En els inicis, Navarro Ramon va començar pintant paisatges, arquitectures o escenes quotidianes en què la realitat ja era filtrada per la subjectivitat d'una voluntat simplificadora en pro de l'essencialització de línies, colors i formes. Pensem en llenços com *Mascarat* (1929), *Carrer d'Altea* (1929), *L'alqueria* (1929), *No prado* (1929), *Dones xerrant* (1930), etc. Per cert: és curiós que, amb independència de l'etapa creativa en què es trobe, el pintor alteà mai no deixarà de pintar paisatges. Ho observa oportunament Francesc Rodon:

Hay un tema constante durante todas las etapas pictóricas de Juan Navarro Ramón. Me refiero a su repetición de telas sobre el paisaje. Paisajes que abarcan una extensa geografía, aunque la mayoría se hallen centrados sobre el pueblo de Altea (Rodon: 1978, 25)

I observa, igualment, que en aquestes pintures de paisatges, l'ambició no es limita a reproduir fidelment la realitat, sinó que aspira a expressar-la d'una manera modalitzada, subjectiva,⁴⁰ filtrada per una mena de lirisme oníric, o un clima e misteri que expressa (o connota) una serenitat tan pura i antiga com la de la mateixa mar en calma a la badia d'Altea:

La obra de Navarro Ramón no aspira solamente a la simple imitación de la naturaleza. [...] Las casas, las calles, los rincones de Altea o de Colliure se convierten, en las telas del pintor, en una expresión eternamente conmovedora de serenidad y de optimismo. Podríase hablar [...] de una especie de transmisión de ideas morales. Ahí en esas telas, está reflejado el espíritu de la verdad humilde. (Rodon: 1978, 28)

Fet i fet, la memòria de la llum, del cel, dels núvols, de les pedres o de l'aigua de la mar d'Altea són una mena de substrat permanent en tota l'obra de Navarro

⁴⁰ Alfredo Arach, que va publicar una entrevista amb Navarro Ramón el 24 de gener de 1974, amb motiu de l'exposició a la Galeria d'Art de la Caixa d'Estalvis Provincial d'Alacant, descrivia el caràcter poc parlador de l'artista de la manera següent: «El maestro habla despacio, pensando mucho las palabras. De vez en cuando enciende un cigarrillo. Su esposa me advierte: / —Habrà notado que mi marido es parco en palabras. No le gusta hablar mucho.»

Ramon, incloent-hi la purament abstractiva. Aquesta, si més no, és la bella idea que podem inferir a partir del testimoni que Francesc Rodon ens facilita:

Juan Navarro Ramón me ha hablado muchas veces de las admirables, de las gloriosas nubes que recorren los cielos de Altea, una vez ya finalizado el verano, durante los meses de septiembre y octubre, cuando ya ha desaparecido la rotundidad de la luz levantina y el silencio de la playa o la serenidad de un mar tranquilo y reposado convierten aquel pueblo en una deliciosa maravilla. El pintor ha pasado horas y horas contemplando estas fugaces y cambiantes nubes, intentando luego plasmarlas en sus telas. Tal vez todos los arabescos que vemos en muchas de sus telas abstractas no sean nada más que el reflejo, el retrato pálido y sugerente de las nubes, de los guijarros blancos o de color que se encuentran en sus extensas playas. No sería aventurado afirmar que la luz de los atardeceres sobre la Sierra Aitana o sobre la Sierra Bernia sean la transparencia de colores y de pigmentaciones que se encuentran en sus telas. (Rodon: 1978, 29-30)

Aixa doncs, la tòpica marca encunyada a propòsit de la singularitat del «cel de Madrid» podria quedar en ben poca cosa —una referència menor— al costat de la del «cel d'Altea», per poc que prenguem consciència que els colors i les formes del cel i dels núvols d'Altea són, segons el testimoni de Carlos Areán, les «fonts màximes d'inspiració» per a aconseguir una rara abstracció màgica i lírica que fascina, magnetitza i obnubila els sentits:

En Altea siguen viviendo marineros [...]. Hay también, en el cielo de esa tierra seca, escasas nubes que se están haciendo y deshaciendo continuamente y que Navarro Ramón asegura que no ha visto nunca en ninguna otra tierra del mundo. Los cielos intensamente azules se tiñen a veces en semicontrapuntos violetas y morados que ceden su lugar a rojos cambiantes y ardientes en la puesta de sol. Las nubes atraviesan estos cielos inalterablemente luminosos [...]. Estas nubes fueron, según Navarro Ramón, las fuentes máximas de su inspiración desde antes de los inicios de su época abstracta. Tal como cabía esperar de su entrega a las cosas, esta abstracción mágica y lírica que Navarro Ramón ha inventado, tiene mucho de tierra y de cielo, mucho de mar y de canto de pescadores. Todo esto lo vivió Navarro Ramón desde su infancia en Altea y lo revivió, en sus años maduros, en esa tierra que constituye uno de sus escasos pero intensísimos amores. [...]

Es tan alteano, que ha tenido que volver a Altea para dotar de dimensiones inéditas a su pintura.
(Areán: 1973, 17)

Aquest en seria, per tant, el bell corol·lari... Les cases, els carrers i els racons d'Altea convertits en una expressió eternament commovedora de serenitat, optimisme i vitalitat: un reflex de la veritat humil i de la humilitat vertadera. El núvols del cel d'Altea, al setembre i a l'octubre —tardor incipient, platja silent, mar serena i tranquil·la—, inspirant l'enigmàtica i impertorbable bellesa de les teles de Navarro Ramon. El misteri de la llum de Bèrnia i d'Aitana, a sol post, proveint la paleta de colors del pintor d'Altea. Les pedres de la platja de l'Olla, del Cap Negret, de la Roda, de Capblanc o de l'Albir insinuant els colors i les formes fantàstiques dels arabescos navarronians. Els blaus i els morats i els liles del mar i del cel d'Altea; els rojos de la posta de sol darrere del Ponotx i del Puigcampana; els capricis de les clarors i les ombres dels núvols com a «fonts màximes d'inspiració» per a la pintura genial de Joan Navarro Ramon.

Tanmateix, aquestes «fonts màximes d'inspiració» transcendeixen el localisme estricte de l'Altea natal —i de la infància, i de sempre—, perquè ragen, en realitat, d'una noció més àmplia de *mediterraneïtat*. Efectivament: la Mediterrània —mar, llum, referent de civilitat i de cultures— informa transversalment, d'una manera poderosíssima, tota l'obra de Navarro Ramon. Per més influències decisives que l'autor arribe a assumir a Madrid i a París, fa l'efecte que mai no va deixar de ser essencialment mediterrani —i d'exercir i pintar com a tal. Així ho entén també Francesc Rodon quan sentència:

El Mediterráneo baña toda su pintura, incluso en aquellos cuadros de su época abstracta de tonalidad más oscurecida (Rodon: 1978, 32)

Una altra de les constants que els crítics reconeixen com una permanència inalterable en l'obra de Navarro Ramon és la de l'equilibri, l'harmonia, la presència d'esperit, la ponderació, la serenitat. «El suyo es también un arte lleno de equilibrio, de serenidad», escriu Francesc Rodon (1978, 31). Segurament, no li falta raó. Li la concediríem plenament si optàvem per obviar l'obra *Et venjarem* i els dibuixos de la Guerra Civil, tan intensament dotats de força, trencament, emoció, desesperança, commoviment, dramatisme i visceralitat. Perquè fora d'aquesta línia productiva, certament excepcional, sí que podem reconèixer, en tota l'obra de Navarro Ramon, un cert aire de bonança:

Estas imágenes sencillas y eternas pintadas por Navarro Ramón podrían ser un reflejo persuasivo de un añorado paraíso terrenal. Su pintura está llena de una confianza inmensa en la naturaleza y también, ¿por qué no?, en la naturaleza humana. [...] Quizá ello se deba a un sentido de la forma que el pintor posee y que le ha permitido seguir siempre en la vanguardia del arte en cualquiera de sus épocas. [...]

Navarro Ramón acentúa siempre nuestra sensación de bienestar ampliando el radio de nuestras percepciones físicas. [...]

Al enfrentarse con un paisaje, Navarro Ramón puede afirmar, como Coubet, que «le Beau est dans la nature, et s'y rencontre dans la réalité sous les formes les plus diverses». Y con una textura hermosa y viviente puede reflejar, siempre con una visión natural, esencia de su arte, los más variados paisajes, los más delicados retratos, las más atraentes figuras o los más deliciosos desnudos. Todas estas telas respiran una profunda alegría. No hay drama. (Rodon: 1978, 32-34)

«He seguido una trayectoria rigurosa, sin concesiones. He querido despojarme cada vez más de las formas y estructuras anecdóticas para llegar a una expresión serena de los valores plásticos», sosté el mateix Navarro Ramon en uns curiosos fulls manuscrits conservats en la carpeta 2737/12 del Fons Joan Navarro Ramon, que devien ser una mena d'esborrany per a la confecció del text autobiogràfic que, excepcionalment, l'artista va publicar en el fullet de l'exposició a la Galeria Buchholz, de Madrid, l'any 1949. Tenen aquestes paraules el valor de l'excepcionalitat quant a la valoració de la pròpia trajectòria, perquè l'hermetisme consubstancial a la personalitat de l'artista ens ha deixat en bona mesura orfes de confessions, suggeriments i propostes interpretatives per part del mateix autor. No debades, aquests fulls manuscrits comencen amb una coneguda premissa del pintor alteà: «Es un poco embarazoso para mí hablar de mi pintura, creo sinceramente que es el espectador el más indicado para ello.»

Hi insistia, Navarro Ramon, en aquesta idea de l'art pur que s'ha d'expressar per si mateix, i que no necessita les crosses d'una retòrica verbal —més o menys espectacular, aparatosa i vana:

Mi pintura es eso, pintura, que no desea apoyarse (ampararse) en fórmulas literarias, sino que busca con plena sinceridad la más pura expresión de un universo íntimo i hondamente sentido.

Tot respectant aquesta molt raonable premissa, no podem ara sinó lamentar

que la coherència amb tal actitud, unida al caràcter reservat de l'artista —amb el resultat de la misteriosa impenetrabilitat del seu univers íntim— ens haja privat de claus interpretatives complementàries (o suplementàries) a les obres, que ens haurien pogut facilitar una millor contextualització i una més precisa hermenèutica per a les seues propostes pictòriques. I és que en aquests fulls solts trobem afirmacions que, des de la perspectiva actual, resulten del tot clarividents quant a la consciència i la intenció de l'autor en la personal transició de la figuració a l'abstracció, i que —l'observació ens sembla fonamental per a copsar la coherència, la cohesió i la solidesa del conjunt de la trajectòria creativa!— posen en relleu la importància que hi va tenir, en l'etapa dels anys trenta i quaranta, el procés de progressiva i programàtica recerca de simplificacions. Hi explica, per exemple, Navarro Ramon:

Diferentes etapas de simplificación me han conducido al momento actual que yo calificaría de presencias insólitas de la naturaleza, y aquí creo que he resuelto un problema: la figuración sin la figura. Es decir, formas que están y al mismo tiempo no lo están, porque tienden a alargarse, a desaparecer.

En la versió mecanografiada i passada a net d'aquest mateix text, el pintor declara:

Así juzgo yo mi obra y busco para ella la emoción, la sensibilidad, como dique opuesto a la materialidad del momento, tan propicio a la vulgaridad. Mi obra, como la de los artistas de antaño, en su busca va derecha al espíritu, y se aparta de lo material como de lo dramático, para ir tras los valores netamente pictóricos, como son los problemas del color, de la materia y de todas aquellas cualidades capaces de producir la emoción estética.

Actualmente este es mi problema y procuro depurar mi personalidad de pintor para ver las cosas, no como algunos que solamente saben apreciar en ellas el contenido material, sino el motivo que satisfaga mi ambición de trasladar al lienzo la idea nacida en mi espíritu creador.

Estos elementos serán transformados en los motivos que darán vida a mi obra y en ella les despojaré de todo rastro material, anecdótico y literario, a fin de que ella sea una pintura, ni más ni menos que una pintura.

Trabajo por la liberación del peso muerto en la obra de arte, o sea la esclavitud de la envoltura material del mundo que nos rodea y, no quiero expresar con esto que la pintura deba ser imaginativa, sino todo lo

contrario, debe llevar la esencia humana que existe en todas las cosas, en cuanto a contenido representativo pudiéramos decir, pero por encima de todo debe vibrar el color, que es la razón principal de existencia de este arte.

De acuerdo con este principio mi pintura es puramente fraccionaria, quiero decir que cualquier porción de lienzo tiene una vida propia e independiente de la totalidad.

Aspiro a seguir camino adelante en estos conceptos, es decir, buscando siempre una expresión más depurada y liberada, ya que el estancamiento en este terreno es más lamentable y peligroso que en otra cualquier tendencia artística.

No dejo de sentir la inquietud de no poder avanzar y avanzar, pues tengo la convicción de que el arte, como la vida, no tiene fin.

Navarro Ramon.

Barcelona

Aquestes paraules de Joan Navarro Ramon, tot i que van ser formulades una quarantena d'anys abans de l'última pinzellada, ben ens podrien entendre conclusions de la seua completa trajectòria. Perquè, al capdavall, cap espectador sensible no podria qüestionar que l'obra del pintor alteà no s'haja caracteritzat, precisament, per la recerca de l'emoció i la sensibilitat, com a valors oposats als de la materialitat vulgar i fútil. D'acord amb els propòsits confessos del pintor, els seus quadres s'adrecen directament a l'esperit de l'observador, sense intermediacions retòriques ni dramatismes impostats.

Amb el llenguatge dels colors, les propostes plàstiques de Navarro Ramon percacen despullar la realitat i mostrar-ne les essències nues: lliures d'elements anecdòtics, superflus o accessoris. En la recerca d'aquesta expressió depurada i lliure, l'artista alteà va ser un veritable pioner, dins l'àmbit cultural valencià, per a la decisiva aventura del progressiu descrèdit —i la definitiva emancipació— de la realitat. De més a més, en la seua particular conquesta de llibertats creatives pels camins que menen a l'abstracció pura va aconseguir demostrar que, efectivament, «l'art, com la vida, no té fi». I ho va fer a la manera dels grans creadors plàstics: construint, des de la inquietud i la curiositat, un univers màgic en què la vida, inefablement, es converteix en art de colors i formes.

BIOBLOGRAFIA

- ABRIL, Manuel (1930): *Blanco y Negro*.
- ABRIL, Manuel (1933): *Luz*, Madrid, 13 de maig de 1933.
- AGRAMUNT, Francisco (1992): *Un arte valenciano en América. Exiliados y emigrados*. València: Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, p. 215-230.
- ALCÁNTARA GUSART, M. (1932): *La Noche*, Barcelona, 4 de març de 1932.
- AREÁN, Carlos (1965): «Navarro Ramón», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 16 de gener de 1965.
- AREÁN, Carlos (1973): *Juan Navarro Ramón*. Barcelona-Madrid: Sala Gaudí - Galería de Luis.
- ARJONA, Martín (1930): *La Raza Ibera*.
- Art, d'aujourd'hui. Revue mensuelle d'art contemporain*, sèrie 2, núm. 4, març de 1951, 32 p. [Inclou referència a Juan Navarro Ramón en p. 29].
- Arts*, París, 26 de gener de 1951.
- AZCOAGA, Enrique (1949): «Navarro Ramón», en *Índice de Artes y Letras*, 12.
- BALLESTEROS DE MARTOS (1930): *El Sol*, Madrid.
- Beaux Arts* (1954), París.
- BALSALOBRE, Juana María (2005): «Navarro Ramón: viaje, camino, experiencia. Relaciones con otros artistas», dins A. D., *Juan Navarro Ramón 1903-1989*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- BENET, R. (1935): *La Veu de Catalunya*, 1 de novembre de 1935.
- BLASCO, Ricard i Manuel AZNAR (1985): *La política cultural al País Valencià (1927-1936)*. València: Alfons el Magnànim.
- BONET, Juan Manuel (1995): *Diccionario de las vanguardias artísticas en España 1907-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- BORJA, JOAN (2007): «El *Guernica* valencià», *Alicante Plaza*, 13 de maig de 2017.
- BORT-VELA, J. (1930): *El Siglo Futuro*.
- BOSCH, J. Francisco (1944): «Navarro Ramon y su pintura de síntesis alusivas a síntesis y colores» [Mecanoscrit conservat en la carpeta 2736/63 del Fons Joan Navarro Ramon. Signat per «Juan Francisco Bosch / Rádio España de Barcelona»]
- BURBANO, Luis (1938): «Impresiones del Salón de Otoño. El Arte la Revolución y la guerra; en el «Casal de la Cultura»», *La Vanguardia*, 9 de novembre de 1938.
- C. G. (1961): «Navarro Ramon. Formes fantasmiques», *Arts*, París, 8 de novembre de 1961.
- CAMPOY, Antonio Manuel (1964): «Navarro Ramón», *ABC*, Madrid, 17 de desembre de 1964.

- CAMPOY, Antonio Manuel (1973): *Diccionario crítico del arte español contemporáneo*. Madrid: Iberico Europea de Ediciones.
- CAPDEVILA, Carles (1932), *La Publicitat*, Barcelona, 12 de març de 1932.
- Carrefour*, París, 13 de maig de 1953.
- CASSANYES, M. A. (1935): *Última Hora*, Barcelona, 19 d'octubre de 1935.
- CIRLOT, Juan Eduardo (1962): «Las obras de Juan Navarro Ramón». Text per a l'exposició en SYRA, Galeria d'Art, Barcelona, gener-febrer de 1962.
- CORTÉS I VIDAL, Joan (1932): *L'Opinió*, 12 de març de 1932.
- CRIADO Y ROMERO, M. E. (1930): *Heraldo*, Madrid.
- CUEVAS VALENTÍN F. (1929): *El Adelanto*, Salamanca.
- DEL CASTILLO, Alberto (1944): «Navarro Ramón», *Diario de Barcelona*, Barcelona, 10 de juny de 1944.
- DE LA CALLE, Romà (2018): «Entre los hilos y el ovillo. Juan Navarro Ramón (1903-1989) y sus "poéticas" pictóricas», *Archivo de Arte Valenciano*, núm. 99, p. 369-394.
- DE LA ROSA, TRISTAN (1944): «Navarro Ramón, en "El Jardín"», *La Vanguardia Española*, Barcelona, 9 de juny de 1944, p. 3.
- DIVERSOS AUTORS (2005): *Juan Navarro Ramon 1903-1089*. Alacant: Institut de Cultura Juan Gil-Albert.
- El Mundo* (1956): Buenos Aires, 16 de setembre de 1956.
- FERRARA, M. (1949): *Pueblo*.
- FILLOL, Gil (1933): *Ahora*.
- FISAC, Miguel (1964): «Diálogo con el espectador». Text per al catàleg de l'exposició de la Sala de Santa Catalina, a l'Ateneo de Madrid. Madrid: Publicaciones Españolas. Cuadernos de Arte.
- FONT, Lina (1962): crònica per a Ràdio Barcelona, transcrita en un full solt mecanografiat conservat a la carpeta 2736/76 del Fons Joan Navarro Ramon.
- FUSTER, Joan (1955): *El descrèdit de la realitat*. Palma de Mallorca: Moll.
- GALINDO, Federico (1958): «Navarro-Ramón», *Dígame*, Madrid, 15 d'abril de 1958.
- GARCÍA VIÑO, Manuel (1974): «Navarro Ramón», *Bellas Artes* 74, núm. 29 (gener de 1974).
- GASCH, Sebastià (1938): «Uns dibuixos de J. Navarro Ramon», *Meridià*, Barcelona, 17 de juny de 1938, p. 4.
- GICH, Juan (1967): «Navarro Ramón», en *Tele/Exprés*, Barcelona, 10 de febrer de 1967.
- GINDERTAËL, R. V. (1951): *Art d'Aujourd'hui*, París,
- GÓMEZ DE LA MATA, Germán (1930): *Crónica*.
- GUILLOT CARRATALÁ, J. (1930): *La Correspondencia*, Valencia.

GUTIÉRREZ, Fernando (1962): «Navarro Ramón», *La Prensa*, Barcelona, 31 de gener de 1962.

GUTIÉRREZ, Fernando (1972): «Simbolismo mágico», en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 1 de novembre de 1972.

HIERRO, José (1964): «La visión supera a la expresión», *El Alcázar*, Madrid, 19 de desembre de 1964.

HIERRO, José (1972): «Navarro Ramón», *Nuevo Diario*, Madrid, març de 1972.

Journal de l'Amateur D'Art (1953): París, maig de 1953.

L'Actualité Artistique Internationale, núm. 28-29, 7 d'agost de 1952, 16 p.

[Inclou referència a Juan Navarro Ramón en p. 8].

L'Information (1953): París.

La Capital (1957): Rosario, 2 de novembre de 1956.

La Nación (1956): Buenos Aires.

La Razón (1956): Buenos Aires, 13 de setembre de 1956.

La Tribuna (1956): Buenos Aires, 30 d'octubre de 1956.

La Vanguardia (1935): Barcelona, 25 d'octubre de 1935, p. 9

La Vanguardia (1962): «El optimista abstractismo de Navarro Ramón», Barcelona, 8 de febrer de 1962, p. 4.

Les Lettres Françaises (1953): París.

LÓPEZ ANGLADA, Luis (1974): «Las danzas levantinas de Juan Navarro Ramón», *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1 de julio de 1974.

MARINEL-LO, Manuel (1932): *Las Noticias*.

MARSÀ, Àngel (1954): *El Correo Catalán*.

MARTÍNEZ, Isabel [textos] i Anna MEDINA [il·lustracions] (2018): *Navarro Ramon. Història d'un pintor alteà*. Altea: Ajuntament d'Altea.

MAUGIS, T. (1961): «Navarro Ramon (Galerie Creuze)», *Les Lettres Françaises*, París, 16 de novembre de 1961.

MUÑOZ IBÁÑEZ, Manuel (1981): *La pintura contemporánea del País Valenciano: 1900-1980*. València: Prometeo.

Paris-presse-l'intransigeant (1961): París, 8 de novembre de 1961.

PERUCHO, Juan (1962): «Navarro Ramón», *Destino*, Barcelona, 9 de febrer de 1962.

RÁFOLS (1932): *El Matí*.

RENART, Joaquín (1931): *La Veu de Catalunya*.

RODRÍGUEZ AGUILERA, Cesareo (1967): «Navarro Ramón», *Diario de Barcelona*, 1967.

SALAZAR, Carlos (1930): *Mujeres Españolas*.

SALMAIA (coord.) (2018): *Navarro Ramon*. Altea: Ajuntament d'Altea. [Catà-

leg de l'exposició retrospectiva programada entre el 20 de juliol i el 20 de novembre de 2018 al Palau Altea Centre d'Arts, amb Isabel Martínez Lloret com a comissària.]

SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1949): *El Alcázar*.

SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1958): «Navarro Ramon», *Pueblo*, Madrid, 21 de maig de 1958.

SÁNCHEZ CAMARGO, M. (1966): «El amplio hogar del arte catalán», *La Vanguardia*, Barcelona, 14 de març de 1966, p. 9.

SANTOS TORROELLA, Rafael (1967): «Navarro Ramón», *El Noticiero Universal*, Barcelona, 8 de febrer de 1967.

SUCRE, Josep M. (1931): *L'Opinió*, Barcelona, 23 de gener de 1931, p. 13.

RODÓN, Francesc (1978): *Navarro Ramón. Artistas españoles contemporáneos*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

VRINAT, Robert (1951): *Art d'Aujourd'hui*, París.

ZARAGOZA ALVADO, Francisco (1931): «La "cabecera" de Altea», *Altea*, núm. 1 (setembre de 1931), p. 2-3.

ÍNDEX

1. ELS ORÍGENS *p. 7*
2. VALÈNCIA, ANYS INICIÀTICS *p. 13*
3. L'AMOR I L'ART: MADRID (1925-1930) *p. 21*
4. RETORN A LA MEDITERRÀNIA: BARCELONA (1930-1936) *p. 29*
5. ART EN TEMPS DE GUERRA: 1936-1939 *p. 45*
6. CORRANDES D'EXILI I POSTGUERRA *p. 57*
7. PARÍS: DEFINITIVA EMANCIPACIÓ DE LA REALITAT *p. 93*
8. VIATGE A LES AMÈRIQUES *p. 123*
9. UNA LLARGA MADURESA *p. 129*
10. ENVERS LES PLATGES D'ÍTACA *p. 155*
11. POSTERITAT *p. 171*
12. A TALL DE CLOENDA *p. 177*
13. BIBLIOGRAFIA *p. 185*

PUBLICACIONS DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT

COL·LECCIÓ CÀTEDRA ANTONI MIRÓ D'ART CONTEMPORANI

1. ROMÀ DE LA CALLE, Diàlegs entre les imatges i les paraules 2015-2016
2. RAFAEL CALBO, L'altra pintura 2015-2016
3. DAVID RICO, Pobresa, marginalitat, exclusió social [...] d'Antoni Miró 2016
4. JORDI TORMO, Antoni Miró, La mirada rebel 2017
5. ART I SOCIETAT, Varis autors 2018
6. SILVIA VIANA, Soldats 2018
7. MERCÈ DIAZ, Memòria i identitat 2018
8. LLUÏSA PASTOR, Cossos de Fàbrica 2018
9. ROMÀ DE LA CALLE, Experiència Estètica i Crítica d'Art 2019
10. SILVIA SEMPÈRE, Anàlisi de la creació artística des d'una perspectiva sistèmica 2019
11. PACO SEMPÈRE, L'inefable Wabi-Sabi 2019
12. DAVID TRUJILLO, Cartografies de l'invisible 2019
13. JOAN BORJA, Joan Navarro Ramon, Vida, colors i formes 2019



CÀTEDRA
ANTONI MIRÓ
D'ART CONTEMPORANI
UNIVERSITAT D'ALACANT

AJUNTAMENT D'ALCOI
AJUNTAMENT D'OTOS

 **Sabadell**
Fundació