

Ceferino Moreno Sandoval (1934-2008). –Más acá y más allá de la práctica del Collage–

Román de la Calle
Universitat de València

RESUMEN

Estudio y contextualización histórica de la figura y trayectoria de Ceferino Moreno Sandoval (Villena, 1934-Madrid, 2008), como pintor, gestor cultural y crítico de arte. Se analizan sus etapas pictóricas: el informalismo matérico y la neofiguración esencial mediante el recurso sistemático al *collage*. Fue comisario artístico de los Pabellones Oficiales dependientes de la Dirección General de Relaciones Exteriores del Ministerio de Asuntos Exteriores, entre 1969-1982 y fue asimismo promotor y primer presidente de AMCA (Asociación Madrileña de Críticos de Arte).

Palabras clave: informalismo y arte matérico / collage / neofiguración artística esencial / comisario internacional de arte / pabellones españoles en bienales internacionales / Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA).

ABSTRACT

Study and historical contextualization of the figure and trajectory of Ceferino Moreno Sandoval (Villena, 1934-Madrid, 2008), painter, art critical and cultural manager. Focuses its pictorial stages: informalism and artistic figurative, through systematic recourse to the collage. He was art commissioner of the official pavilions, General Directorate of External Relations of the Ministry of Foreign Affairs from 1969 to 1982 and was also promoter and first President of AMCA (Madrid Association of Art Critics).

Keywords: *Informalism & art material / collage / artistic figurative / art international commissioner / Spanish pavilions in biennial international / Madrid Association of Art Critics (AMCA).*

Rememorar la figura de Ceferino Moreno (nacido en Villena, el 6 de junio de 1934) supone el esfuerzo de atender a las plurales vertientes de su diversa personalidad. Siempre me impactó su gran capacidad de entrega e intervención en el ámbito de la cultura, como pintor, como crítico de arte, como gestor cultural y como escritor.

De hecho, llegué a conocerle, desde principios de la década de los ochenta, a través de algunos amigos comunes, pertenecientes al mundo de las artes plásticas, tanto pintores como críticos de arte. A él y a Teresa Soubriet, su inseparable compañera de numerosos años compartidos. Si no recuerdo mal, fue durante el importante Congreso internacional titulado “Arte y Crisis” –organizado por el crítico Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), en Villafamés (Castellón) durante el otoño de 1980 (21-26 de septiembre)– donde coincidimos y entramos en contacto muchos amigos posteriores: Santiago Amón (1927-1988), Gillo Dorfles (1910), Pierre Restany (1930-2003), Cesáreo Rodríguez Aguilera (1916-2006), Lamberto Pignotti (1926), Eduardo Westerdahl (1902-1983), Calvo Serraller (1948), René Berger (1915-2009), Arnau Puig (1926), Jorge Glusberg (1932), Alberto Sartoris (1901-1998) o Gérard Xuriguera (1936), entre otros más. Aquel encuentro supuso pues, también para mí, una buena cosecha de contactos y de excelentes relaciones, que no he olvidado.

Con Ceferino Moreno y Teresa Soubriet seguiría en vinculación periódica a través, por ejemplo, de las distintas ediciones de la Feria de Arte Contemporáneo, ARCO, desde 1982, coincidiendo anualmente, en Madrid, para la ocasión, con determinados amigos comunes.

También nuestra paralela pertenencia a la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) nos serviría de eficaz correa de transmisión, para encontrarnos, de forma periódica, en sus reuniones y en los congresos convocados, de manera intermitente, a los cuales los dos fuimos asiduos y constantes asistentes. Sobre todo, nuestra relación fue a más cuando, siendo Presidente de AECA Vicente Aguilera Cerni y ejerciendo yo mismo también la Presidencia de AVCA (Asociación Valenciana de Críticos de Arte), se logró, no sin esfuerzos e insistencias, que fuese creada la Asociación Madrileña de Críticos de Arte (AMCA), gracias a la decidida gestión personal (9 febrero de 1990) de Ceferino Moreno, pasando con ello a ser precisamente él su primer Presidente. De esta forma, ambos fuimos vocales de la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA) en cuanto –como indican sus estatutos– presidentes respectivos que éramos, él de AMCA y yo de AVCA. Así fue como derivó, de ahí, una sincera y continuada relación, con las consabidas conexiones, de lanzadera periódica, entre Madrid y Valencia.

Sin embargo, el hecho de tener que dar –ahora– un salto atrás, desde la coyuntura de la paulatina transición a la democracia, en la que precisamente nos conocimos, para abordar el contexto de los orígenes personales de Ceferino Moreno, en plena guerra incivil y en la subsiguiente posguerra, me da la oportunidad de investigar en las fuentes, a base de documentos y de testimonios indirectos, a través de amistades comunes. Rememoraremos, pues, aquellas circunstancias difíciles de la larga posguerra, que lamentablemente nunca pensé en abordar de manera directa con su colaboración y diálogo, lo cual, sin duda, me hubiera facilitado el rastreo por el que he optado, pero enriqueciendo tales resultados, con sus propias matizaciones. No obstante, haremos lo posible, con nuestro esfuerzo y dedicación, por compensar dicha parcialidad e incompletud.

Nada sabemos, referido a él, de los años de la guerra y de la primera posguerra. Incluso en Villena la pista de su familia ya se ha borrado y otro tanto cabe afirmar de las huellas de su

memoria personal en el contexto ciudadano¹. No obstante, es claro que debió cursar los estudios elementales y medios en el municipio, toda vez que en 1951, con su preparación reglada y su prueba de suficiencia del Examen de Estado ya obtenida, se desplaza, con 17 años, a la ciudad de Murcia para iniciar los estudios de derecho en su universidad. Entre los centros universitarios más próximos a Villena, aquéllos que, en tales fechas, ofrecían estudios de la Licenciatura en Derecho, eran los de Valencia, Murcia, Granada o Madrid. Ceferino Moreno opta por la proximidad y se desplaza a vivir a Murcia, dado que además allí reside también un tío suyo, canónigo influyente, de quien la familia esperaba cierto respaldo². Este primer paso se perfilaba como fundamental para él. Todo un mundo de posibilidades se iba a abrir ante aquel joven inquieto, curioso y activo, que necesitaba nuevos aires para su formación y, de momento, iba a encontrarlos en ésta su primera estación de enganche.

Nos consta documentalmente su radical apertura a todo cuanto podía llamar su atención estética e intelectual, perteneciente al mundo de la cultura, de las humanidades o de las artes. Y esa misma apertura y capacidad de sorpresa iba a determinar claramente su futuro. En realidad, mientras cursa las asignaturas de derecho, se siente fuertemente atraído, en paralelo, por el teatro, la poesía y la pintura. Sabemos que, canalizando tales inquietudes, participa como

actor, primero en pequeños papeles, y también como ayudante de dirección en algunas obras teatrales³. Sin embargo, hacia finales de los cincuenta, ya dirige la obra de Alfonso Sastre (Madrid, 1926) *Cargamento de Sueños* (1948). Un autor obligado e imprescindible entre los jóvenes inquietos y aficionados a la escena, de aquel momento, por sus duras críticas contra el régimen franquista y por su comprometida significación motivada por una radicalizada independencia ideológica⁴. Por eso el hecho mismo de poner en cartel y dirigir tal obra teatral es el mejor índice para conocer su talante personal y de evidente compromiso.

Me hago cargo de tales proclividades y las comprendo personalmente, a pie juntillas, toda vez que el teatro y la poesía fueron también –para mí– dos válvulas de escape básicas, *mutatis mutandis*, mientras yo mismo cursaba en Valencia mis estudios universitarios de Filosofía. También, entre otras, unas obras de Alfonso Sastre, en este caso *Escuadra hacia la muerte* (1953) y *La mordaza* (1954), cruzan por mis intensos recuerdos de actor y de director del TEU. Algunas fotografías que conservo, de entonces, en una vieja caja de recuerdos, me sirven de espuela asociativa, para imaginar realmente la personalidad y las inquietudes del joven Ceferino Moreno.

No sólo el teatro sería relevante para sus intervenciones culturales y para su formación.

1 He de agradecer a María A. Ibáñez Vázquez la útil colaboración prestada en el rastreo de documentos referentes a Ceferino Moreno desde Villena. E igualmente a su hija Paloma Moreno, que ha hecho eficazmente lo propio desde Madrid.

2 Se trata del prelado doméstico de su Santidad, monseñor Ceferino Sandoval.

3 Asimismo, su contacto con el TEU de Murcia propició, por su parte, la realización de algunos trabajos escenográficos, al colaborar en el montaje de determinadas obras.

4 Alfonso Sastre (Madrid 1926) pertenece como escritor a la llamada “generación de 1955”, dramaturgo, ensayista y guionista cinematográfico, se caracteriza por el compromiso político y social y por la dura resistencia al régimen franquista. Formó el Grupo teatral “Arte Nuevo” (1945), integrado por él junto con Medardo Fraile, Carlos Costas, José Franco, José María Polanco y Alfonso Paso. Precisamente formando parte del grupo escribió –entre otras piezas como *Uranio 235* o *El cubo de la basura*– la obra *Cargamento de sueños* (1948). En una etapa posterior escribió también otras piezas muy conocidas y representadas en teatros de ensayo universitario como *Escuadra hacia la muerte* (1953), *La mordaza* (1954), *Tierra roja* (1954), junto a otras posteriores: *Muerte en el barrio*, *En la red* o *La cornada*. Su actividad teatral ha seguido siendo importante en etapas posteriores.



Ceferino Moreno. *Cagitan*, 1957. Óleo sobre táblex 50 x 65 cm. Colección A. Salas

También la vida literaria y las tertulias, los recitales y las discusiones intelectuales, serán un adecuado banco de pruebas, moviéndose en la complicada charnela entre cultura y política, en el ambiente de la Murcia de la década de los cincuenta. Justamente, en ese marco cronológico del que hablamos, las revistas culturales no faltaron, como eficaces palancas para conformar un contexto de comprometida sobrevivencia. Así surgieron publicaciones como *Sazón. Ediciones de poesía* (1951), *Monteagudo* (1953), *Devenir. Revista Cultural del Sudeste* (1959) —que luego cambió su nombre por *Noria. Revista Universitaria* (1960)— y también apareció *Contraluz* (1960), conectada directamente con la inquieta Agrupación de Escritoras. Además, desde el

año 1949 ya existía la solvente revista *Murgetana*, propiciada por la Real Academia de Alfonso X el Sabio. Todo un efervescente caldo de cultivo, pues, que —coincidiendo en su andadura— vinculaba estrechamente, como puente, la vida universitaria con la actividad cultural de la ciudad de Murcia.

De hecho, en alguna de tales publicaciones colaboraba también una joven escritora llamada Teresa Soubriet, nacida en Alcázar de San Juan, el 12 de abril de 1930, Licenciada en Filosofía y Letras en la Universidad de Murcia, que se convertiría en profesora ayudante del catedrático de literatura Ángel Valbuena Prat, el cual sería, años más tarde, autor de un difundido y muy utilizado manual de *Historia de la Literatura Española* en

cuatro volúmenes, por el que fue bien conocido en los medios universitarios de la época⁵.

Precisamente, mientras redacto estas líneas, observo los lomos de tal manual, acompañándome durante tanto tiempo en la estantería de mi estudio y que seguramente estará subrayado hasta la saciedad en su interior, por mí, en aquella década de los sesenta. Confirmando, de este modo, sobre la marcha, que toda una amplia serie de enlaces y experiencias comunes nos han venido uniendo, en nuestras respectivas trayectorias, a Ceferino Moreno y a mí, aunque entonces, sin conocernos todavía, con el correspondiente *décalage* cronológico y geográfico.

En concreto, Teresa Soubriet colaboró eficazmente en la revista *Devenir* (1959), junto a otros articulistas y poetas del momento, como Antonio de Hoyos, el mismo Ángel Valbuena Prat, Muñoz Cortés, Antonio Martínez Sarrión o Valbuena Briones. Y ya entonces era compañera inseparable de Ceferino Moreno en sus aventuras socioculturales, hasta llegar a convertirse, más tarde, en su esposa⁶. Tenemos bien documentada su intensa participación en determinadas tertulias literarias, organizadas en la ciudad, en la segunda mitad de la década de los cincuenta. En concreto, disponemos de una referencia directa que apunta su asidua actividad en la peña de intelectuales y poetas, que se reunía en el “Café Santos”, aportada precisamente por Andrés Salom Amengual en su curiosa publicación *Anecdotario*.

Se trata, como apunta su subtítulo, de una “Autobiografía apócrifa de Pau Cocoví”, personaje que encarna de manera entre novelada, irónica y ficticia la vida cultural de la Murcia de los años cincuenta y sesenta. Aprendiz imaginario de poeta y de pintor, va recorriendo la ciudad, participando en sus tertulias, describiendo sus ambientes, sus círculos sociales e intelectuales, a la vez que aporta anécdotas, fragmentos literarios y noticias efectivas, en esta especie de crónica entreverada de novela histórica cotidiana, firmada con el seudónimo de Shalom, por su autor⁷.

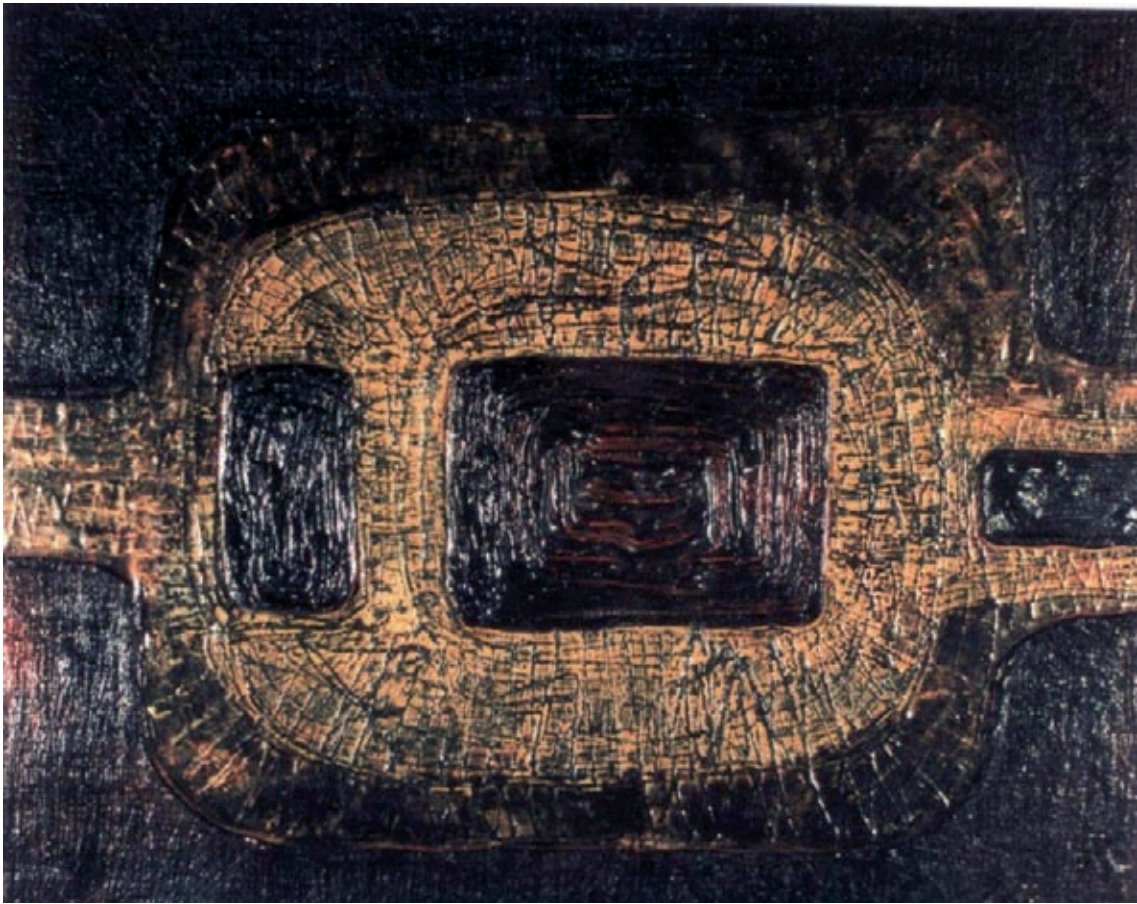
El fragmento al que nos referimos narra la llegada de Pau Cocoví a la tertulia del “Café Santos” y queda impresionado por el ambiente que descubre entre los intelectuales asistentes. La cita, en lo que a nosotros se refiere, no tiene pérdida: “Aquello era casi una especie de universidad paralela, cuya alma era el pintor Ceferino Moreno y también la que luego sería su esposa, Teresa Soubriet, cultísimos ambos. Con ellos, el núcleo de la peña lo formaban igualmente un grupo de estudiantes de gran inquietud cultural y política. De hecho, no te pasaban ni una por alto. Examinaban detenida y parsimoniosamente los poemas y los escritos que iban presentándose, para su rigurosa lectura analítica, efectuada en plena reunión, en busca siempre de su aquiescencia”.

Descubrimos, pues, en los recuerdos aportados por la pluma anecdótica de Andrés

5 ÁNGEL VALBUENA PRAT. *Historia de la Literatura Española*. Gustavo Gili. Barcelona, 1968. Había un quinto volumen aparecido luego, dedicado a la *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, que ampliaba el manual, firmado ya por Valbuena Briones.

6 Un importante testimonio hemos encontrado en el periódico *La Verdad* de Murcia; se trata de una columna aparecida el día 16 de junio de 1963, titulada “Boda de poetisa y pintor”: “Ayer tarde contrajeron matrimonio dos artistas, una pareja muy popular en los cenáculos literarios y pictóricos de Murcia. Teresa Soubriet y Ceferino Moreno. Decir Tere Soubriet es tanto como asociarla a múltiples quehaceres del mundo de la cultura: Universidad, poesía, teatro... Añadir Ceferino Moreno es hablar de un pintor que maneja los pinceles y la espátula en las trincheras de un arte que, no por ser nuevo, deja de ser arte, camino y, finalmente, meta, para él”. El matrimonio tendrá dos hijos Paloma (1965) y Pablo (1967).

7 ANDRÉS SALOM AMENGUAL *Anecdotario. Autobiografía apócrifa de Pau Cocoví*. Colección Textos de Alcance. Conserjería de Cultura. Murcia, 1991. Parte segunda, titulada “Por una nueva estética”. La cita en cuestión se recoge en la página 189.



Ceferino Moreno. *La Salida*, 1961. Mixta sobre táblex 75,5 x 91 cm. Colección C. Moreno-Teresa Soubriet

Salom, poeta mallorquín aclimatado a Murcia, –casi treinta años después–, la presencia emblemática de una pareja con muy considerable carisma en su propio ambiente. Ella a través de su vinculación con la cátedra de literatura del profesor Andrés Valbuena Prat y su actividad como escritora⁸. Él, estudiando derecho, pero sobre todo como interviniente en el teatro, formando parte de tertulias literarias y porque ya claramente se le reconoce “como pintor”

–y así se nos indica– al menos en la memoria reflejada a través de las líneas citadas del anecdotario.

Pero demos un salto hacia atrás. ¿En qué momento aquel estudiante de derecho, al que estamos siguiendo la pista, decantado además hacia el teatro y tocado por el cultivo y participación en tertulias literarias, se ha aproximado con tanta intensidad y eficacia al dominio de las artes plásticas?

8 Precisamente en 1960 ganaría el Premio literario “Café Santos”, lo que ratificó socialmente su futuro en el mundo de las letras. Una nota en la prensa literaria de la época puntualiza: “Tiene acabados tres libros de poemas “Espacio de la lluvia”, “Presencia del amor” y “Los pequeños seres”. Radio Nacional de España le ha dedicado una de sus emisiones poéticas. Escribe asiduamente en “Poesía Española”, “Acta Universitaria” e “Idealidad”.



Ceferino Moreno. *Laberinto D-73*. 1961. Mixta sobre táblex 80 x 100 cm. Colección C. Moreno-Teresa Soubriet

En realidad, hemos descubierto un viejo recorte de prensa, proveniente de la *Revista Villena* del año 1955, en el que bajo el título “Ceferino, un nuevo pintor villenense” se nos facilita una nota periodística con varias fotografías. Se trata de las imágenes de un joven agraciado y de tres reproducciones de obras que acompañan y completan la noticia: “Ceferino Moreno Sandoval acaba de exponer en la

sala “Chys” de la capital murciana una colección de cuadros al óleo. Podemos captar, en estas obras, gracia y soltura de trazo en las líneas que sirven de nexo al artista entre la realidad y su abstracción, aunque en este caso deberíamos hablar escuetamente de esquematización, ya que el autor no rehuye nunca una cierta objetividad en la reproducción de los temas representados”⁹.

⁹ A través de villenacuentame@gmail.com (consulta 7 de diciembre 2011) se ha podido localizar el fragmento, sin firma, de la *Revista Villena* de 1955. La cita sigue: “Adivinamos en el artista insospechadas posibilidades de expresión y nos atrevemos a aconsejarle el abandono del fácil camino de los epígonos, para beneficiar sin tasa la propia cantera de su inspiración. Saludamos la parición de este joven valor, cuya obra ha producido en los críticos murcianos, según nuestras noticias, una mezcla de perplejidad y agrado y que sabemos va a exponer muy pronto en Madrid. Le deseamos los triunfos que merece”. Los títulos de las tres obras que se reproducen son: “El claustro dormido”, “Pirotecnia en la catedral” y “Muchacha sobre fondo rojo”. De hecho, en la misma galería Chys volvería a exponer en el año 1961. Tal galería continúa funcionando, con idéntico cometido, en la actualidad.

Sin duda, hemos descubierto sus primeros pasos en la pintura de base figurativa –hechos públicos, mediante la muestra reseñada–, pero hay que afirmar, en su beneficio, que la realización era correcta y que su figuración estaba sometida a una cierta espontaneidad expresiva, que apuntaba hacia otros objetivos plásticos, como acertadamente sugiere el anónimo comentarista.

A decir verdad, entre el teatro, las citas literarias y la recién iniciada aventura pictórica, estaba claro que poco tiempo debía restarle para dedicar al estudio de su planificada carrera de derecho, que iba cediendo terreno, paso a paso, ante los otros intereses culturales que le ocupaban cada vez más, aunque no dejaba de hacer esfuerzos, por estricta autodisciplina y las reconveniones de su tío, para finalizar exitosamente tales estudios.

Conoce en tal tesitura al que luego sería un prestigioso crítico de arte, Santiago Amón (1927-1988), que algo tardíamente realizaba entonces su servicio militar en Cartagena¹⁰. Amón ya en los 50 había publicado ensayos (algunos sobre arte) en revistas importantes, como *Índice*, y pronto aparecerían también sus primeros libros de poemas, aunque sus actividades en torno al ejercicio de la crítica de arte serían plenas y amplias ya a partir del 68. Ceferino Moreno siempre recordó afectuosamente aquellos encuentros con Santiago Amón, que era siete años mayor que él.

A los dos, a Ceferino Moreno y a Santiago Amón, los conocí a la vez, en los inicios de los años ochenta, en el mundo del arte, y con ambos tramé amistad. Eran muy distintos. Con Santia-

go Amón llegué a pasar, más de una vez, horas y horas hablando. Era un charlista ocurrente, vivo e incansable, que sólo necesitaba una frase para lanzarse a hablar. Con él y con el arquitecto Antonio Fernández Alba, recuerdo que compartimos una noche entera, sin dormir, en el salón de un hotel, repasando las mil y una aventuras del arte español contemporáneo. Ceferino Moreno, por el contrario, era más sobrio y comedido en sus palabras y en sus gestos, pero no menos insistente, cordial y rotundo en sus juicios y opiniones personales. Tampoco a él se le acababa la conversación, cuando se encontraba en un grupo integrado de amigos o compartía un *tête à tête* de intercambios vivos y fundamentados. Ambos tenían buenos depósitos de memoria vivida, disponibles para ser ejercitados en compañía.

El hecho es que el acercamiento efectivo del joven Ceferino Moreno a la práctica de la pintura, en aquella época murciana, concretamente entre los años 1956 y 1958, pasó casi escalonadamente primero por una cierta influencia de Juan Gris, es decir por su mundo cubista y geométrico, por la concepción compositiva de sus naturalezas muertas y ejercicios de pulcro *collage* visual y luego seguidamente también por la impronta transformadora de Dubuffet y su “otra” manera de abordar y concebir el arte (*Art brut*), desde raíces que comportan la pobreza de materiales y se abren hacia radicales propuestas expresivas. Pero sobre todo, en esta segunda línea, el verdadero y decisivo salto inspirador de su pintura, en aquel momento relevante de 1958, proviene del descubrimiento de la obra incisiva de Manolo Millares (1926-1972) (sus homínidos dramatizados en arpillería) y

¹⁰ De hecho, desde que comenzara a exponer en 1955, Ceferino Moreno siempre hará lo posible e imposible por mantener el ritmo periódico de sus muestras. Así sucede en estos años: en 1956 participa en dos muestras colectivas, una en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Murcia, la otra en la Real Sociedad de Amigos del País de Cartagena. Seguramente será en esta ocasión cuando debió coincidir con Santiago Amón en la ciudad de Cartagena. Las fechas lo ratifican. Alguna vez, asimismo, recuerdo que Santiago Amón me comentó que había conocido y animado a Ceferino Moreno cuando comenzaba en su itinerario pictórico.



Ceferino Moreno. Serie *Castell* n° 10. 1965. Técnica mixta 80 x 100 cm. Colección A. García Meseguer-Eizaguirre

también de las impactantes experiencias del italiano Alberto Burri (1915-1995)^{II}, con su “estética del desperdicio”, con sus obras polimáticas elaboradas a base de *assemblages*. Dos poéticas artísticas bien próximas, las de Alberto Burri y Manolo Millares, que determinaron realmente, con su influencia, su primer lenguaje artístico. Quizás podríamos aventurar que, en esa coyuntura, dejó de ser Ceferino Moreno autodidacta, encontrando las claves de su primera consolida-

ción pictórica de la mano del apasionante tratamiento de los materiales.

Es curioso, pero a veces yo mismo me he preguntado –al contemplar determinadas obras pictóricas– cómo podría distinguirse realmente entre materia y pintura. Quizás, la materia en general y la pintura en particular no tienen, en el fondo, mucho que las diferencie. –Seamos sinceros–. Ambas pueden ser consideradas tributarias de un mismo azar, convertido en

II Alberto Burri (1915-1995) fue primero médico militar y luego, desde 1946, pintor y escultor. Formó el Grupo “Origen” junto con Giuseppe Capogrossi y Ettore Colla. En su pueblo natal tiene dedicado un importante museo, en Città di Castello. De la realidad cotidiana toma materiales poco ortodoxos, tales como alquitranes (catarme), arpilleras, pumitas o piedras pómez, además de maderas carbonizadas, cartones quemados, metales o plásticos. Más tarde ha incorporado cellotex (mezcla de serrín y cola), arcillas y cementos. Desde 1950 los *collages* y los ensamblajes le fueron imprescindibles, constituyendo la base de sus intervenciones polimáticas. Su estética del desperdicio estuvo próxima al informalismo matérico español de los años cincuenta. Su obra trascendió internacionalmente, con amplio y extenso reconocimiento.

proceso determinante, siendo, como son, dependientes –la una y la otra– de los caprichos de una feliz o aciaga disposición de elementos. Recuerdo, precisamente ahora, al hilo de este tema, una acertada afirmación de Clément Rosset: “La más bella de las pinturas jamás será otra cosa que un desorden organizado. Un desorden que vive y se mantiene en virtud de una rara fortuna que transforma, de manera ocasional y excepcional, el azar en ley y el sinsentido en sentido”¹². Así procedía, entusiasmado, Ceferino Moreno, mientras se le abrían las puertas de un nuevo mundo personal, maltratando la materia hasta conseguir hacer de ella algo presentable –con sus cuerdas, cartones, betunes, colas o resinas–, retorciendo el pescuezo a la temible arbitrariedad, hasta lograr arrancarle la apariencia de una necesidad.

¿Se trataba de buscar la inspiración frente al comportamiento de la materia o más bien de lograr la captura de una ocasión propicia: la del encuentro feliz que comporta, en paralelo, el hallazgo estético inopinado? Fue, sin duda, en aquella coyuntura, cuando aprendió a convertirse en recuperador del azar, en un usuario –a veces obediente y a menudo revoltoso– de cuanto fortuito puede encontrarse en el mundo.

En paralelo, Ceferino Moreno, en aquella etapa murciana, va desgranando asimismo su

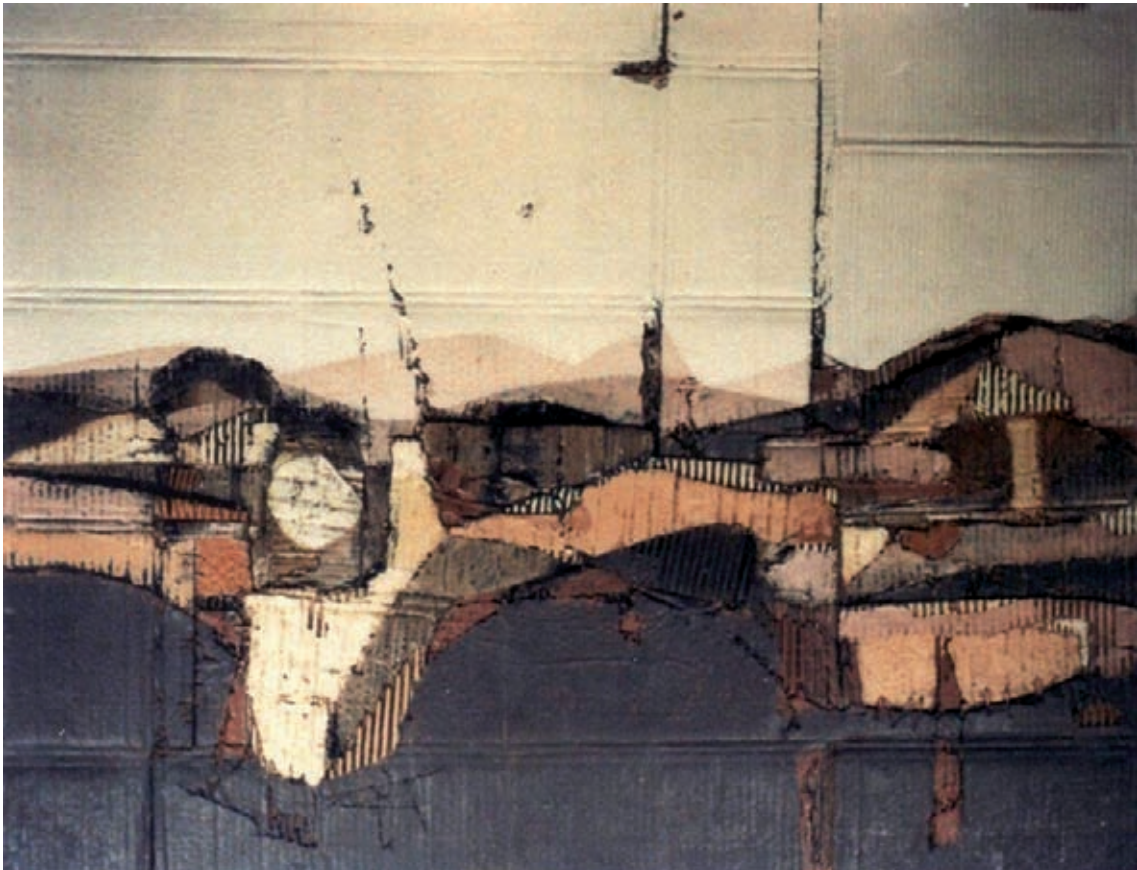
capacidad de gestor cultural, paso a paso. Organiza tertulias, funda con Teresa Soubriet, autora del poemario *Los pequeños seres*, a principios de los sesenta, una colección de libros de poesía titulada “Laurel del Sureste”, en la que se había programado una serie de diez títulos de autores murcianos (colección iniciada por *En la tierra de nadie* de Carmen Conde y por *A modo de glosa* de Francisco Sánchez Bautista) y cuyo proyecto lamentablemente quedó en el aire, pone además en marcha obras teatrales y también posibilita exposiciones pictóricas colectivas, de fuerte compromiso estético y político (como veremos), abriéndose a otros modos de entender el arte pictórico, distintos a los habituales de su entorno.

Esto quiere decir que, más o menos en una década, su evolución artística, sus preferencias, gustos y concepciones se transformaron con radicalizada intensidad. Contactos, viajes, correspondencia y reuniones no faltaron, por supuesto, en esta coyuntura, procurando mostrar sus trabajos, presentándolos a concursos y programando afanosamente sus exposiciones¹³.

En realidad, quisiera subrayar, tras lo dicho, dos aspectos relevantes para su futuro. Por una parte, tenemos su pronto interés –tras la influencia cubista ya indicada– por el “principio collage”, del que ya hablaremos ampliamente,

¹² CLÉMENT ROSSET, *Materia de arte*. Colección “Correspondencias” nº 4. Ediciones Pre-Textos & Universidad Politécnica. Valencia, 2009. Capítulo 6, página 61.

¹³ Alguna información más hemos podido localizar, rastreando hemerotecas. En un artículo de Francisco Sánchez Bautista, aparecido en la *Revista Murgetana* nº 100, páginas 77-81, titulado “Recordando a don José Ballester”, se nos habla de las actividades de promoción literaria desarrolladas por Ceferino Moreno y Teresa Soubriet y se puntualiza que “En estos años de 1960-63, el pintor Ceferino Moreno y la escritora Teresa Soubriet ya se habían casado y decidieron marcharse definitivamente a Madrid”. En realidad, si analizamos el montante de sus exposiciones, cabe constatar que es en 1965 cuando sus muestras se centran plenamente en Madrid, mientras que en los años anteriores lo han sido más bien en Alicante, Elche, Murcia, Cieza y Albacete. Además en el año 1964 Ceferino Moreno no realiza exposición alguna. De ello cabe deducir la acumulación de tareas de traslado y del nuevo establecimiento domiciliario. No obstante, sus contactos con Valencia (1960) y con Madrid (1961) menudean, en esta primera parte de la década, como si tratara de sopesar el grado de atracción ejercido por ambas capitales. Pero Madrid no tendrá claramente rival. También los contactos internacionales comienzan pronto en estas mismas fechas, como nos demuestran sus exposiciones en Washington, Roma, Sao Paulo, Bogotá, Pretoria, Johannesburgo o México). No tardó, pues, en despertar su espíritu participativo.



Ceferino Moreno. Serie *Castell* nº 10, 1965. Técnica mixta 80 x 100 cm. Colección A. García Meseguer-Eizaguirre

paralelo a su atención por el rigor de la geometría compositiva y la abstracción constructiva; algo que de momento se verá como desbordado y quedará en reposo entre sus preferencias, aunque nunca, tal rigor, será olvidado del todo, ante el empuje de otro tipo de urgencias vitales que iban a llegar, a caballo entre el existencialismo filosófico ya extendido y el informalismo plástico imperante. Por otra parte, contamos evidentemente con su particular y creciente seducción por los materiales y los elementos de desecho, incorporables directamente a las pinturas con fuertes ensamblajes, influencias basadas en la clara impronta del informalismo, es decir de la abstracción informal y matérica de la época. Será, de momento, esta última prioridad la que se imponga en su poética artística inmediata, siguiendo claramente las huellas de Millares y Burri.

“Me gustaban y atraían sumamente las metamorfosis de los materiales de carácter más común y ordinario, cuando se introducían e incorporaban en el proceso artístico. Me resultaba fascinante tomar, por ejemplo, el papel y los cartones de los embalajes para manipularlos al máximo hasta conformar, con su transformación y ensamblaje, una rotunda obra plástica”¹⁴. (C. M. S.).

Un elocuente ejemplo, tanto de su capacidad organizativa y de gestión como de su ya indiscutible interés artístico –sobrevenido por el tratamiento de materiales diversos en la composición pictórica– lo tenemos en la iniciativa,

propiciada por él, en el contexto cultural de la Murcia de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, consistente en la muestra extraordinaria (por revulsiva y comprometida) ubicada en el Casino de Murcia (1960), donde compartían espacio expositivo, como en una especie de diálogo, el madrileño grupo “El Paso” frente al murciano grupo “Puente Nuevo”. Una idea-aventura –planteada como una especie de contrapartida entre Madrid y Murcia, entre dos ambientes bien diversos, metaforizados a través del arte– que iba a permitir la confrontación de modos de hacer y concepciones distintas, deseando romper, de alguna manera, por este medio, el tedio cultural instaurado por el franquismo. Otra cosa es que el ambiente y los visitantes de la muestra estuviesen realmente preparados o no para enfrentar y asumir tales experiencias.

Es bien sabida la relevancia de “El Paso” en el contexto español: fue un grupo fundamental que ha formado parte destacada de nuestra historia contemporánea¹⁵. Por su parte el grupo “Puente Nuevo”, surge con una intención de renovación artística en la que se introducen ya nuevas experiencias vanguardistas y también como necesidad de réplica frente a la pintura española tradicional. Su nombre quiso ser un explícito homenaje a la formación expresionista alemana *Die Brücke*. Y estaba integrado por Mariano Ballester Navarro (1916-1981), Ceferino Moreno y César Arias, respondiendo, como en tantos otros panoramas locales del área española de aquel oscuro momento, a esa necesidad de

¹⁴ Cita tomada de <http://www.picassomio.es/ceferino-moreno.html>. Captura de pantalla efectuada el 9 de diciembre de 2011. “Biografía de Ceferino Moreno” en *PicassoMío. Arte y diseño*.

¹⁵ El Paso (1957-1960) fue uno de los colectivos de mayor solidez y peso en la vanguardia española de posguerra. Los integrantes originarios del grupo fueron los firmantes del manifiesto (Madrid, marzo 1957): Rafael Canogar (1935), Luis Feito (1929), Juana Francés (1924-1990), Manuel Millares (1926-1972), Manuel Rivera (1928-1995), Antonio Suárez (1923), Antonio Saura (1930-1998), y Pablo Serrano (1908-1985). También firmaron los críticos de arte José Ayllón (redactor del manifiesto) y Manuel Conde (1927-1990). Más tarde, en 1958, ingresan asimismo Manuel Chirino (1925) y Manuel Viola (1916-1987). Cfr. José Ignacio Gómez Álvarez, “El Grupo El Paso y la crítica de arte”. Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte. T. II, 1998. Pp. 437-459.

consolidación y de refuerzo mutuo que eran precisamente los grupos, aportando trabajo y discusión colectivos en el seno mismo del quehacer artístico¹⁶.

Quizás, en tal sentido, sea interesante traer a colación un comentario, que recuerda directamente aquella experiencia expositiva, promovida por Ceferino Moreno con su admiración por la presencia conmocional de los nuevos materiales de desecho en la pintura: “La reacción del público asistente fue de total escándalo, ante las obras. No es posible olvidar, aún hoy, que un señor, con clara señal de desprecio y rechazo, fue capaz de apagar airadamente su cigarrillo sobre las arpilleras de Manolo Millares. Tal era la tónica de la respuesta colectiva”¹⁷.

Era lógico, pues, que Ceferino Moreno necesitara –a partir de otra posible vuelta de tuerca, que iba más allá de aquel radio de acción limitado– nuevos aires para sus ilusiones artísticas innovadoras. Y fue en tal coyuntura cuando vio claro y decidió que su futuro debía seguir el camino de la investigación y creación artísticas, en favor de la pintura matérica, tomando el camino de Madrid. Aunque también allí otras posibilidades estéticas, que de momento dormían en él, le aguardan.



Ceferino Moreno. Serie *Damas y Caballeros* n.º 2. 1967. Collage
35,5 x 25 cm. Colección C. Moreno

¹⁶ Información sobre el “Puente Nuevo” en . *Arte y Cultura. Murcia digital. Pintores*. Captura de pantalla el 9 de diciembre de 2011. Al homenajear al grupo expresionista “Die Brücke”, de algún modo el “Puente Nuevo” y sus componentes se miran en él, desde la lejanía de la historia y los propios límites de su capacidad artística. Pero, para ellos, era todo un símbolo. “Die Brücke” (1905-1913) fue una de las primeras expresiones de las vanguardias históricas del siglo XX europeo. Ciertamente se plantea, desde un núcleo formado de estudiantes de arquitectura, para innovar y experimentar, pero también representa una clara protesta contra academicismos, rebuscamientos y blandenguerías propios de la Belle Époque. Con ello quiere representar el fin de una época y abre asimismo un período crítico. En 1905 quedó integrado por E. L. Kirchner, F. Bleye, M. Chobart, K. MacGrath. Algo más tarde se incorporan Emil Nelsen, Otto Müller y Max Hermann.

¹⁷ El largo texto que aparece en www.antonioalalce.com/text15.swf, capturado el 14 de noviembre de 2011, comenta una sostenida experiencia expositiva, bajo el título de *Contraparada. Arte en Murcia*, que se inició con su convocatoria primera de 1980. (Precisamente Ceferino Moreno comisarió algunos de estos certámenes, por ejemplo los de 1981 y 1982, en su segunda y tercera edición). El artículo se desarrolla, para su contextualización, a base de hacer referencias a otras aventuras expositivas precedentes, comparándolas entre sí. Una de las que se citan es precisamente la que estamos historiando aquí, con la intervención directa de Ceferino Moreno, en el año 1960. Sus comentarios nos han sido útiles, entre ellos la cita de la lamentable anécdota, producida en el Casino de Murcia, frente a la obra de Millares, ya de por sí sumamente elocuente.

En realidad, cuando alguien decide vivir de la pintura, cuando ha concentrado en el entorno de la plástica su actividad profesional, sabe perfectamente el esfuerzo integrador que debe practicar, no sólo investigando y enriqueciendo las opciones de su producción, sino también manteniendo una paralela actividad de contactos y relaciones, con el fin de dar a conocer sus trabajos en el siempre complejo mundo del arte. Ceferino Moreno, desde que en la charnela entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta lo tuvo claro, planificó muy operativamente la presencia y participación de sus obras en diferentes vertientes. Por una parte, era importante medir su propio rendimiento y valía artísticos con los demás pintores emergentes del entorno. Y una forma eficaz de ponerse a prueba era, sin duda, la participación en certámenes y convocatorias, siguiendo un radio de acción creciente. Esta estrategia la mantendría durante años, como era y sigue siendo normal entre los jóvenes artistas. En su caso, podemos fijar esta participación suya en diferentes premios entre los años de 1957 (residiendo aún en Murcia) hasta 1966 (residiendo ya en Madrid). Quizás sea ésta una manera externa y sociológica de fijar el período de meritoriaje y de autocoñocimiento de los propios niveles que el artista practica. Luego ya llegará el momento en que, de alguna manera, en cada trayectoria personal, se decide el final de la presentación a premios y galardones.

En este periodo de su itinerario pictórico Ceferino Moreno va a concurrir a una serie de reconocimientos convocados con periodicidad, tales como el Concurso Nacional de Pintura (Alicante) en su VI y VII convocatorias referentes a 1957 y 58; al Primer Salón de Marzo de Valencia, en 1960; al Certamen de Arte de Albacete en sus ediciones IV y VI, de 1963 y 1965; al Premio Villacis (Murcia), 1960; al Premio Sureste de España (Murcia) en 1961; al Premio Nebli (Madrid) en las ediciones de 1960 y 1965; al III Concurso Nacional de Pintura CASE (Alicante) celebrado en 1965; al Premio de la III Bienal de Pintura (Zaragoza) de 1965; y a la IV y V edición del Premio Joan Miró (Bar-

celona) 1965 y 1966. Por lo tanto, el ritmo de frecuencia en las participaciones se acelera en torno, más o menos, al año 1965, para menguar drásticamente en el 66 y desaparecer, por completo, en el siguiente. Ceferino Moreno considera que, por su parte, ya sabe dónde está y lo que quiere.

Otra estrategia común puesta en práctica, en los periodos de esfuerzo por comunicar los resultados artísticos propios, suele ser la participación en exposiciones colectivas que auspician un cierto balance local o regional, una revisión temática o de técnicas diferentes o un recorrido por distintos modos de concebir las propuestas artísticas. Y también, en este sentido, el inquieto Ceferino Moreno –más o menos en esos mismos años– se hace efectivamente presente en muestras de estas tipologías, en puntos geográficos muy plurales, como puedan serlo: Antología de Pintores Murcianos (Murcia) 1958; Pintura del Mediterráneo (Washington) 1960; Arte Actual del Mediterráneo (Florenca) 1960; Pintura Española Actual (Roma) 1960; Selección de Pintores Murcianos (Cieza) 1961; Pintores del Sureste (Elche) 1961; Pequeñas Pinturas de Maestros Murcianos Actuales (Murcia) 1961; Pintores Alicantinos. CASE. (Alicante) 1962; Pintura Española Contemporánea. Galería “El Bosco” (Madrid) 1965; Arte Actual de España. (Pretoria) 1966; Joven Pintura Española (México) 1966; Pintura Española Contemporánea. Galería Kreisler (Madrid) 1967; Arte Español de Hoy. Galería Skira (Madrid) 1968.

Otra vía, que viene a sustituir, en cierto modo, a la participación en concursos y en muestras de balances grupales, es el hecho de lanzarse a tomar parte, de acuerdo con las posibilidades y alternativas que se presenten, en Bienales de carácter internacional. Se trata, pues, de un paso más y de volver a medirse con el resto de artistas ya a niveles de mayor alcance, aprovechando precisamente el eco eficaz, directamente resultante de tales eventos. Y, en tal contexto, Ceferino Moreno sabrá mover y regular sus inquietudes artísticas, logrando activar sus contactos en este marco, directamente

relacionado con la acción exterior de las políticas ministeriales. Podríamos decir, en efecto, que supo conjugar, al alimón, su potencial artístico y su experiencia de gestión cultural, ambos ya bien contrastados en sus iniciativas murcianas.

Justamente en ese sentido podemos citar, a manera de ejemplo, algunas de sus concretas participaciones internacionales, como artista invitado, lo que nos puede dar una buena idea de su excelente situación en el entramado artístico del momento: VIII Bienal de Sao Paulo, 1965; V Bienal de París, 1967; VII Bienal del Mediterráneo. Alejandría, 1968; XXXIV Bienal Internacional de Venecia, 1968; X Bienal de Sao Paulo, 1969; Bienal de Montevideo, 1971; y Bienal Internacional de Dibujo. Rijeka (Croacia), 1972.

Por último, en este camino de implantación en el mercado artístico, debemos abordar el tema de las galerías de arte: un eslabón determinante para la vida del artista contemporáneo. También, en tal vertiente, Ceferino Moreno supo estabilizar al alza la presencia pública de sus propuestas artísticas. Recordemos, pues, algunas de sus muestras, celebradas en determinadas galerías, especialmente madrileñas, como es lógico, tras su asentamiento en la capital del estado. Galería Chys (Murcia), en 1955 y 1961; Galería Darro (Madrid), 1961; Galería Lorca (Madrid), 1961; Galería Nebli (Madrid), 1965; Galería La Mansarda (Bogotá), 1966; Galería Da Vinci (Madrid), 1968; Galería Seiquer (Madrid), 1968; Galería Mainel (Burgos), 1968; Galería Rincón del Artista (Palma de Mallorca), 1969; Galería Juana de Aizpuru (Sevilla), 1971; Galería Kreisler (Madrid), 1973; Galería Alcoiarts (Altea), 1973; Galería Sen (Madrid), 1977; Galería Kandinsky (Madrid), 1978 y 1983; Galería La Kabala (Madrid), 1979; Galería Tórculo (Madrid), 1987. Todo un abanico, claramente indicativo, de su intensa actividad expositiva durante estos años.

Buena prueba, además, del predicamento obtenido en tal esfuerzo –si lo asumimos como una especie de sondeo operativo– puede ser la amplia nómina de críticos de arte que, en la



Ceferino Moreno. Serie *Arlequines* nº 30. *George Braque vestido de arlequín*. 1968. Collage 37 x 27 cm. Colección C. Moreno

prensa diaria y en publicaciones especializadas o en catálogos, muestran y hacen valer su opinión en torno a las propuestas artísticas de Ceferino Moreno, en esa época. Sólo a manera de ejemplo palmario, del peso del conjunto de personas que vamos a citar, podemos referirnos a los textos escritos por Manuel Conde (1927-1990), José María Iglesias (1933-2005), Luís López Anglada (1919-2007), Elena Flórez, José Rodríguez Alfaro, Carlos Antonio Areán (1921), José María Moreno Galván (1923-1981), Raul Chávarri (1929-1984), José Hierro (1922-2002), Manuel Augusto García-Viñolas (1911-2010), José de Castro Arines (1911-1997), Ángel Crespo (1926-1995) o Vicente Aguilera Cerni (1920-2005), aunque no entremos ahora a ponderar argumentaciones y críticas, estimaciones

y juicios formulados, cuya contrastación analítica posponemos para otra ocasión¹⁸.

Comentado ya este conjunto de cuestiones –de gran importancia sociocultural en su trayectoria artística personal–, nos interesa asimismo centrarnos precisamente en el estudio de las claves básicas de sus *poéticas pictóricas*, es decir en el desarrollo pautado de sus diferentes lenguajes artísticos. Y en tal sentido, considero relevante diferenciar, como ya hemos apuntado, dos momentos centrales en su itinerario.

Dejaremos ya aparte su periodo de aprendizaje y de estabilización pictórica autodidáctica en Murcia, que encuadraremos desde 1958-1961, con su entrega reiterada a los ensayos y versiones postcubistas, experiencias sobre naturalezas muertas ampliamente dispares, llevados a cabo alternativamente entre collages, técnicas mixtas, gouaches, encáusticas y óleos. Tras este indicado periodo inicial, tendremos, por una parte, la llegada de su radicalizada conversión –siguiendo a Millares y Burri–, que se apunta en el tránsito a la década siguiente, entre 1963-69, a favor de la abstracción informal, es decir nos topamos de lleno con su entrega investigadora y experimental al *informalismo matérico*, que se consolidará abiertamente coincidiendo con su desplazamiento a Madrid.

En efecto, en ese período, el nombre de Ceferino Moreno se inscribe entre la nómina asentada de los cultivadores del informalismo español, con cuño propio, es cierto, como si de entre sus composiciones pudieran identificarse ocultos personajes, extrañas realidades plásticas, sugeridas a manera de individualidades incommunicadas, formas segmentadas y separadas

en su presentación: cosidos, acumulaciones, fragmentos y contraposiciones. Se había convertido, pues, en un converso informalista, reconocido y animado incluso por la famosa galeista Juana Mordó, pero que como ya trabajaba, en esa época, con dos informalistas de primera línea (Manuel Millares y Lucio Muñoz), le pareció excesivo sumar un tercero a su nómina y declinó su ofrecimiento, prefiriendo abarcar una mayor pluralidad de opciones estéticas en sus fondos artísticos¹⁹.

“Había descubierto la gran verdad de tanto aislamiento, de tanta pena contenida, de tanta soledad. Y la había plasmado con paciencia, cosiendo cartones ondulados, que envuelven paquetes y traen ya los surcos del campo estampados en su propia materia. [...] Es como si las soledades humanas no se hicieran palpables sino cosiendo unas con otras. [...] El silencio de sus composiciones desempeña cada día un papel más importante. Sus figuraciones sugeridas tienen algo de acorde continuado después de una pausa. Los protagonistas de sus cuadros son esas formas rotas, interrumpidas tanto en el tiempo como en el espacio, como si buscaran perpetuamente su integración. [...] El espacio oscuro enmarca una forma que no es sino la síntesis más dolorosa de lo dramático. [...] En realidad, tiene mucho de tragedia clásica cada gesto y cada forma suya, segmentadas y partidas siempre, por rutas abiertas a la esperanza, que cruzan los mundos de soledades y silencios”. (L.L.A.)²⁰

Éste es, sin duda, el segmento históricamente más asentado de su producción artística –el Informalismo matérico radical y/o evolucionado– y que constituye posiblemente la imagen

¹⁸ Cfr. BEGOÑA FERNÁNDEZ CABALLERO, “La profesión del crítico y la vanguardia en la prensa cotidiana (Madrid, 1950-1963)”. *Revista Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII. Historia del Arte 1, X, 1987. pp. 313-329.

¹⁹ Referencia tomada de JULIA SÁEZ-ANGULO, “Ceferino Moreno homenajeado por AMCA” en <http://www.arteshoy.com/news>, consulta efectuada el 27 del XII 2011.

²⁰ Citas extractadas del artículo de LUIS LÓPEZ ANGLADA, titulado “Ceferino Moreno y las ínsulas extrañas”. *Estafeta Literaria*, nº 514, pp. 33-35.

más característica de su labor, que corre fortalecida y áspera por la década de los sesenta y se torna más comedida y controlada ya luego, dialogando constructivamente con la presencia de cierta geometría ordenadora y la generación de nuevas formas, que le serían muy características, en los setenta –guadianizando así–, hasta abocar en 1983 en la exposición (último balance y lectura retrospectiva de este lenguaje pictórico suyo centrado en los informalismo) organizada en la galería Kandinsky, muy significativamente titulada *Final de paisaje*. Es en esa ocasión cuando lleva a cabo, de forma recopilatoria, la mostración de sus logros a lo largo de todo este recorrido, donde el *collage* y el *assemblage* fueron sus principales barandillas, a partir del tratamiento de materiales diversos, ordinarios y de desecho, incorporados, tras una intensa transformación, a sus piezas.

El arte fue paralelamente, para él, una especie de juego de expresiones y de taller constructivo. Pero más bien –puntualicemos– un juego agónico, con sus pausadas estrategias combinatorias. Por ello es perfectamente comprensible que, años más tarde, planificara una intervención / conferencia, con el significativo título “El cuadro como juego y como posibilidad abierta”:

“Para mí la pintura (y digo pintura, con toda clase de salvedades, puesto que yo introduzco en los cuadros casi todo lo que me viene a mano) no es cosa mágica, misteriosa, sublime o sagrada, ante la que extasiarse, sin más. [...] No comparto la creencia de la inmortalidad del arte. Ya que, en definitiva, el arte es sólo un poco más duradero que el artista. Aunque –eso sí– debe ser tomado muy en serio. Un juego donde se



Ceferino Moreno. *Serie sobre los músicos n° II*. 1976. Collage, 49 x 30 cm. Colección MuBAG

puede apostar, de golpe, la vida entera”²¹. (C. M. S. s/f).

Me atrevería, pues, analizando como estamos las etapas de la obra de Ceferino Moreno, a determinar, en este bloque (I) como dos etapas, a su vez bien diferenciadas, tal como hemos sugerido. (A) Una primera, radical y drástica, ejercitada tras las huellas de Millares y Burri, entrados los sesenta (aunque no sólo tras ellos, ya que recuerdo exactamente un trabajo suyo,

²¹ Invitado por el profesor Juan Fernando de Laiglesia (Madrid, 1946), Ceferino Moreno intervino en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, sosteniendo la argumentación schilleriana del arte como juego. Disponemos del texto mecanografiado por el autor, pero sin fecha incluida. Una cita podrá darnos una idea de sus planteamientos: “Frente a la prodigalidad ciega y brutal de la naturaleza, el espíritu del juego, que dinamiza el arte, la cultura y la vida humanizada, inventa el orden, la economía y la justicia. [...] No deseo que se piense que al plantearme el arte como juego, deban negarse el trabajo continuado y paciente, la habilidad y la disciplina. Tampoco quiero pensar que el arte no deba ser tomado en serio. En realidad, el juego del arte consiste –para mí– en dejarme atrapar totalmente por lo inesperado. Y, cuando surge, vivo y potente, hay que dejar que vuele a sus anchas la imaginación”.

elaborado en técnicas mixtas, de 1967 (100 x 240 cm), en concreto un tríptico titulado “Tres retratos de Felipe II” en el cual las influencias directas de Antonio Saura son también indiscutibles y rotundas) y (B) otra que se irá consolidando a lo largo de los setenta, definiendo un lenguaje y una composición mucho más suyos, recurriendo por cierto a las mismas estrategias constructivas, pero estabilizando iconográficamente su repertorio formal, sin abandonar los juegos metafóricos y las sugerencias poéticas²². Es más, hasta complicando un tanto la interpretación del itinerario artístico global de Ceferino Moreno, cabría contemplar esta segunda etapa (B) del primer bloque de su producción (la *informalista*) como si fuese, en cierta manera, preparatoria de una segunda emergencia lingüística²³, en cuyas composiciones iba a producirse un especial encuentro y diálogo entre *la geometría*, como potencialidad racional y ordenadora y *el collage*, como estrategia definitivamente implantada en su quehacer, que apuntará resueltamente, desde entonces, hacia una *figuración construida o de formas esenciales*, como algunos comentaristas la denominan²⁴.

En lo que respecta a este otro bloque (II), que acabamos de nominar “figuración construida”, sostendremos que desde mediados de los setenta comienza a simultanearse con la otra dicción pictórica precedente (lo que hemos denominado la fase B del bloque (I) manteniéndose en continuidad ya hasta el final de su trayectoria, como *homenaje al collage*, entreverado de creaciones lúdicas y sistemáticas combinaciones de formas recortadas. De hecho, supone la implantación de relecturas selectivas de otras estrategias, como pueden ser: la decidida austeridad en los materiales; el mantenimiento de los juegos sistemáticos de collages, siempre imperantes, potenciados al máximo en su pulcritud combinatoria; la rememoración formal recuperada no sólo de las naturalezas muertas en su más amplio sentido, sino también de personajes variopintos (arlequines, figuras de mujer, músicos e instrumentos), de paisajes construidos, de homenajes musicales o de series interminables de floreros dispares conformados al collage; la atención devota al color, casi siempre más tímbrico que tonal; la búsqueda de la esquematización imperante sobre la abstracción formal

22 Un buen estudio de estas fases informalistas que caracterizan la parte primera de su trayectoria plástica, que podemos fechar entre los sesenta cumplidos y los setenta iniciados, puede encontrarse en la única monografía existente sobre Ceferino Moreno: José María Iglesias. *Ceferino*. Colección Artistas Españoles Contemporáneos, nº 81. Dirección General del patrimonio Artístico y Cultural. Servicio de Publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974. De hecho, la etapa siguiente arranca ya tras la edición de dicha monografía. De ahí que la larga docena de series de sus collages, como segunda parte de su itinerario, no cuenten aún con el debido estudio. Y en ello nos vamos a centrar, a manera de aproximación.

23 Aventuramos, pues, la interpretación de su “informalismo evolucionado” –conformado por un mundo de “soledades y silencios”– como una especie de resolutive fase intermedia entre ambos bloques extremos generales (I) *el informalismo* – (II) *la figuración construida*, abriendo de este modo la posible opción a favor de un *continuum* hermenéutico, con las dos fases extremas (sus dos mundos pictóricos) y el ecuador central, (*informalismo evolucionado*), asumido ahora a manera de tránsito entre los ámbitos liminares.

24 Puede consultarse la antología de textos “El pintor ante la crítica”, sobre la obra de Ceferino Moreno que se recoge en JOSÉ MARÍA IGLESIAS *Ceferino*. Servicio de publicaciones Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1974. páginas 69-92.



Ceferino Moreno. *Imagen fracturada*. 1970. Técnica mixta, óleo y collage sobre cartón y táblex 72 x 200 cm. Colección MUBAG. Colección C. Moreno.

geometrizada, acercándose sustancialmente a las bases propias del recurso a la obra gráfica y a los trabajos sobre papel.

En realidad, ésta es la imagen de un segundo Ceferino Moreno, ya plenamente distanciado de aquellas sólidas herencias del informalismo más radical y también del informalismo evolucionado, reforzado, si cabe, como apóstol incansable del *collage*, en sus últimas exposiciones dedicadas plenamente a una neofiguración esencial o construida.

Pero antes de centrarnos en el tema globalizador del *collage / assemblage* (del centón y del préstamo, de la contaminación y de la cita, del homenaje o del montaje, de la relectura y del nomadismo) que, efectivamente puede presentarse como el verdadero hilo conductor, que atraviesa la producción artística entera, pero también incidiendo diferencialmente en sus etapas distintas, en el caso de Ceferino Moreno,

no quisiera pasar por alto otra faceta imprescindible, directamente vinculada a sus sólidas capacidades de gestión cultural, ya comentadas, a través de sus inicios, en Murcia. Se trata, más bien, ahora de referirnos a dos extremos relevantes, en el panorama de la gestión cultural, en su dedicación a las manifestaciones artísticas, ya en el contexto madrileño.

Por un lado, tenemos su papel como comisario de exposiciones, vinculado a la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores²⁵. Por otro, su tarea en cuanto crítico de arte, con sus reflexiones, escritos, intervenciones y capacidad de decisión. En ambos casos, nos es francamente difícil separar estas dedicaciones personales suyas de la presencia activa de su compañera Teresa Soubriet, también ella adscrita –como él– a las escalonadas asociaciones de críticos de arte, según los respectivos niveles: la Asociación Madrileña

25 MÓNICA NÚÑEZ LAISERA, *Arte y política en la España del desarrollo (1962-1968)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2006.

(AMCA), la Asociación Española (AECA) y la Asociación Internacional (AICA)²⁶. Y vinculada directamente, durante años, a dos galerías de arte madrileñas.

De hecho, en lo que tiene que ver con los eventos internacionales de carácter oficial, ya hemos visto, primero, su directa participación en las mismas, como artista invitado, cuando era responsable de dicha tarea, durante un largo periodo, una conocida figura histórica: Luis González Robles²⁷. Cabe subrayar la plena identificación de este especialista con las opciones informales, lo cual hizo que estuviera puntualmente detrás de relevantes triunfos internacionales, por parte de España, en sus participaciones exteriores. Era su tarjeta de visita. Su estrategia y habilidad motivó ciertamente que la imagen de España, —a través de sus artistas inscritos en la vanguardia informal del momento— se consolidara culturalmente y se reforzara políticamente también su prestigio. Causa por

la cual no faltaron discusiones, rechazos y críticas respecto a tales participaciones, toda vez que —como es bien sabido— el régimen franquista utilizaba a los artistas españoles, que a ello se prestaban, enviándoles a tales certámenes internacionales, como emblemas de libertad creativa y de compromiso social. Algo muy distante, de hecho, a lo que efectivamente venía sucediendo, de puertas a dentro, en la vida cotidiana del país.

Al socaire, pues, de la coyuntura estética informal, que seguía teniendo sus respaldos y seguidores, hacia finales de los sesenta, Ceferino Moreno, junto a otros artistas españoles, había solidificado su curriculum internacional, al igual que, siguiendo con su línea de propuestas y montajes expositivos, había puesto en marcha, en el interior, una iniciativa de franco interés: la de difundir y reforzar la imagen expresiva del informalismo matérico, llevando una serie de propuestas fuera de los circuitos normales, a determinados espacios, que hoy podríamos

²⁶ Desde el ámbito de la literatura en general y de la poesía en particular, Teresa Soubriet también dedicó parte de su actividad al mundo de la reflexión estética y crítica. Algunas monografías por ella escritas sobre pintores así como ensayos sobre pintura fueron: *Julián Martín de Vidales*. Dirección General de Patrimonio Artístico. Ministerio de Cultura. Madrid, 1977; *José María de Labra* Galería Zodíaco. Madrid, 1973; *De los colores y las miradas*. Colección Anduriña. Giannini. La Coruña, 1982. Sobre el tema de la mujer en la crítica de arte, puede consultarse el trabajo de Rosa Martínez de la Hidalga “La mujer crítico de arte” en Revista *Arbor*. CLXVIII (Madrid, marzo 2001). Pp. 309-319. <http://arbor.revistas.csic.es>. Consulta efectuada el 2 de enero 2012.

²⁷ Hablar de las tareas de los comisarios de exposiciones, dependientes de la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, durante el franquismo, implica hacer referencia obligada a la figura de Luis González Robles (1916-2003), que fue precisamente el antecesor de Ceferino Moreno en tal cargo. González Robles fue, sin duda, el paradigma de tal labor. Funcionario del Instituto de Cultura Hispánica, tomó parte básica en las tres ediciones de las Bienales Hispanoamericanas de Arte (1950-1955), y justo en 1955 se encarga ya de las Bienales Internacionales de Arte, comenzando por la Iª B. de Alejandría y siguiendo por las de Sao Paulo y las de Venecia, como las más destacadas. En los trece años que dominó el sistema de la participación española en el exterior consiguió destacados galardones para nuestros artistas. Fueron sonados los premios de Oteiza (Bial de Sao Paulo, 1957) y de Tàpies y Chillida (Bial de Venecia, 1958). Paralelamente, a partir de 1963 impulsó desde Madrid las exposiciones “Arte de España y América”, que tuvieron gran influencia en el descubrimiento de nuevas tendencias. Luego fue nombrado director del Museo español de Arte Contemporáneo (1968-1974). Con la transición política se eclipsa su protagonismo. Cfr. Miguel Cabañas Bravo, *La política artística del franquismo: el hito de las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. CSIC. Madrid, 1996; Miguel Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco: la oposición de los artistas mexicanos y españoles exilados a las Bienales Hispanoamericanas de Arte*. UNAM. México, 1996; Jorge Luis Marzo “La vanguardia del poder. El poder de la vanguardia. Entrevista a Luis González Robles”. Revista *De Calor* n° 1. Barcelona, XII, 1993, pp. 28-36; Guillermo Solana, “Luis González Robles. Entrevista”. Madrid, 26-IV-2000. El Mundo.es <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/28031> consultado el 27 del XII 2011; Jorge Luis Marzo *Art i Franquisme. Els orígens conservadors de l'avantguarda i de la política artística a l'Estat espanyol*. Fundació Espais d'Art Contemporani. Girona, 2007.

considerar como evidentemente alternativos. Se trataba de itinerar la muestra titulada “Lo Expresivo en el Arte Español Contemporáneo” (1969) —en la que él mismo participaba con algunas obras— por algunos específicos enclaves madrileños, entre ellos: el Teatro Español, la Fábrica AEG y el Colegio Mayor Guadalupe. La iniciativa, inusitada y comprometida entonces, fue muy comentada: de nuevo el ámbito del teatro, el mundo del trabajo y el contexto universitario se abrían a la nueva estética del reciclaje de los materiales, de la expresividad subjetiva, de la reivindicación de la protesta plástica frente a las pautas académicas tradición artística.

Sin duda, la labor gestora de Ceferino Moreno y sus eficaces montajes alternativos, junto a su quehacer creativo e investigador y su acción intelectual como conferenciante y escritor se hicieron notar. Además ya había participado, de la mano del propio Luis González Robles, como hemos indicado, en una serie de Bienales internacionales (Sao Paulo, 1965; París, 1967; Alejandría, 1968; Venecia, 1968), por lo que no era, ni mucho menos, un desconocido en la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, en el momento en que González Robles, en reconocimiento a sus méritos en la promoción internacional de nuestro arte, pasa a dirigir el Museo Español de Arte Contemporáneo, en 1968, quedando disponible el cargo de Comisario de Exposiciones Internacionales —en la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores— al que tendrá acceso precisamente Ceferino Moreno.

Ahora bien, se trata de recordar, ahora y aquí, una cuestión histórica vital, que afectó, de manera directa, al arte español y a su contexto justamente en esa bisagra entre décadas, es decir entre finales de los sesenta y principios de los setenta. Y que además el propio Ceferino Moreno, tanto a nivel personal como oficial, iba a vivir con intensidad y compromiso.

Hagamos un poco de memoria. Precisamente en 1965, en la revista madrileña *Artes*, en su entrega del mes de octubre, Ceferino Moreno publica un extenso trabajo que no pasó

desapercibido. Quizás fue el más comentado de los suyos. El título “Necesidad de la Tercera Opción”. En él se planteaba, para resumirlo brevemente, una especie de tercera vía, diferente al realismo, pero también al informalismo (que se perfilaban como encarnaciones ejemplares de la constante dicotomía mantenida entre la figuración y la abstracción). Y esa vía era la presencia geométrica, la estructuración constructiva, el arte sujeto a normatividad rigurosa tanto en sus formas como en su cromatismo.

No debemos olvidar que las primeras opciones por las que apostó Ceferino Moreno, en Murcia, en la segunda mitad de los cincuenta, cuando decide hacerse pintor, fueron abiertamente las *postcubistas*. Y respecto a las cuales, como ya hemos indicado anteriormente, siempre le atrajeron las estrategias geométricas, constructivas, el encaje de planos, la definición clara de las formas, el estudio de los colores limpios, sin sombreados, la definición de los elementos y su técnica del *collage*, para analizar partes / sintetizar el todo resultante, ensamblando sus segmentos. Incluso cuando la expresividad del informalismo se superpone y devora las herencias postcubistas, en su lenguaje personal, sigue vigente, *in nuce*, la metodología del *collage* convertido en *assemblage* de los materiales pobres y dedesecho utilizados.

Cabría afirmar que los enlaces estratégicos entre la “abstracción informal” y la “abstracción geométrica” seguirán siendo los mismos: aquéllos que precisamente posibilita el principio *collage* y sus modalidades de aplicación en las obras. Todo dependerá de cuáles sean los *minima* utilizados, cuáles sus reglas de transformación y de síntesis. Y, por cierto, Ceferino Moreno, hasta en su informalismo más expresivo y fuertemente matérico de los sesenta, siempre evidenciará las huellas de ese *assemblage* de formas, fondos y elementos materiales, a la vez que en sus composiciones seguían emergiendo determinadas geometrías estructurantes, dando resolución al todo informal de las propuestas tan visuales como tentadoramente táctiles. Y en su posterior informalismo matérico atenuado, de los años setenta, las divisiones segmentadas de

sus obras, favorecerán la intervención de franjas geométricas regulares (cromáticas y/o matéricas), superponiéndose a la orografía irregular de los núcleos informales, circunvalándolos o tabicándolos en ordenaciones diversas, pero siempre potentes e impactantes.

Ésas son las consideraciones que deseábamos hacer, con el fin de demostrar cómo aquella herencia postcubista de caracteres geométricos, normativos, constructivistas y formalmente regulares, había permanecido como en letargo, bajo la presión informalista y matérica, pero que no tardaría en refluir, con su propio ritmo, hasta reivindicarse plenamente en su etapa última, sobre todo a partir de los años ochenta.

Justamente en esa línea de enlaces y conexiones, a la que nos estamos refiriendo, cabe ubicar el contenido de su comentado artículo de 1965, postulante teórico de “una tercera opción”²⁸.

Ceferino Moreno en tal fecha ya estudia, a fondo, el informalismo, buscando una perspectiva histórica que explique tanto su auge pasado como su creciente y acelerado eclipse:

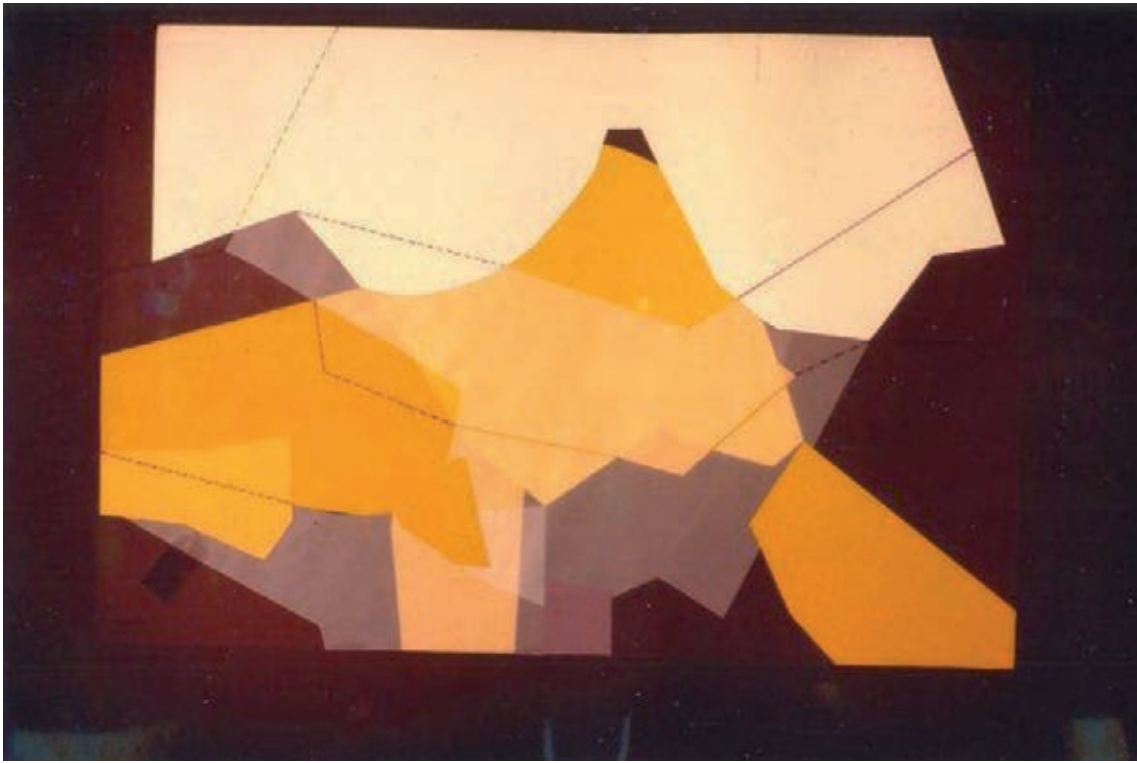
“El Informalismo, reclamando la presencia de lo existencial, arremetió con fuerza, con su llegada, contra las formas puras, objetivas e idealistas, derivadas del Neoplasticismo y otros movimientos afines. El Informalismo acabó con los viejos postulados de orden, estructuración y

equilibrio determinados, e introduce un elemento caótico, vital y dramático, testimonio de un momento histórico de desesperanza y angustia, en el que el hecho de vivir –de sobrevivir, diaria y/o– fue lo más importante. Pero con esa presión intensa que consiguió la destrucción sistemática de los moldes estructurales, espaciales y formales, el Informalismo condujo a la pintura a una situación límite. [...] De hecho, la importancia del Informalismo como factor liquidatorio de determinadas problemáticas del arte humanista / renacentista, que iniciaron su disolución con el Impresionismo, ha sido enorme, llegando a una especie de punto cero, que se interpone entre el pasado y el arte del futuro”.

“Dicho en brevedad: la actividad informalista que, como una gran marea nos invadió, puede resumirse en tres puntos. 1. Liquidación de un largo proceso histórico-artístico anterior; 2. Creación de un caos pregenesíaco, potente y transformador; 3. Invención, con sus aportaciones técnicas, del alfabeto promotor y revolucionario de la nueva pintura. Por ello podemos afirmar que no ha sido el Informalismo un periodo de transición entre dos momentos del desarrollo artístico contemporáneo, sino un auténtico punto y aparte. Por eso es hoy evidente, en el actual panorama artístico, una innegable sensación de vacío”. (C. M. 1965)²⁹.

²⁸ Revista *Artes*. Madrid, octubre 1965. Un texto imprescindible para conocer sus metamorfosis lingüísticas.

²⁹ Hemos tenido acceso al texto inicial mecanografiado por el propio Ceferino Moreno, con sus correcciones y matices, sin paginar ni fechar. En él va a introducir, a continuación, un bosquejo de las opciones que él entiende que se aprestan a relevar al Informalismo. Las alternativas posinformales, según sus apreciaciones, eran: Corriente Gestáltica, revitalizante de la Abstracción Geométrica, esencialmente experimental; el Realismo del Objeto reactivador de las herencias del Dadá, elevando al objeto a la categoría de signo de una situación; las corrientes neofigurativas, en las que son encajables, según él, los grupos de reportajes sociales. Un resumen, por tanto, de gran interés, que nos da a conocer la mirada del especialista frente a la situación coetánea.



Ceferino Moreno. Serie *Las Cuatro Estaciones. Verano n° 12. El paisaje del orgulloso trigo*. 1976. Collage 75,5 x 50 cm. Col. C. Moreno

Queda bien claro, pues, en esta cita quizás excesivamente extensa, pero elocuente, necesaria e imprescindible, la visión que Ceferino Moreno tiene ya, de agua pasada del Informalismo, su carácter de punto cero, pero también la urgencia de un relevo y el retorno a la recuperación de ciertas opciones, que quizás habían quedado en reserva, frente al empuje y arrastre del movimiento informalista, su culto a los materiales y sus afanes revisionistas, desde el intimismo existencial y expresivo.

Pues bien, habíamos apelado a unos hechos importantes en la soldadura de décadas. Se trata exactamente del fuerte relevo internacional que venía produciéndose entre las tendencias

informalistas, ya descendentes, y el surgimiento, bien orquestado y mejor recibido, a favor del arte geométrico, de clara impronta racionalista. De hecho, en la XXXIV Bienal de Venecia de 1968, a la que ya es invitado, como artista, Ceferino Moreno al Pabellón Español, comisariado por Luis González Robles, se da un palpable aumento de la abstracción geométrica y de las concepciones racionalistas del arte, en general, cerrando la década, mientras que en el marco interno español sigue imperando aún el informalismo en gradaciones diversas, por decisión de su comisario³⁰.

Precisamente, si se estudia detenidamente esta coyuntura, puede constatarse cómo

³⁰ Para estudiar el tema del “arte geométrico” recomendamos los trabajos de la investigadora Paula Barreiro López. *Arte normativo español. Procesos y principios*. CSIC. Madrid, 2006; *La abstracción geométrica en España (1957-1969)*. CSIC. Madrid, 2009. También de Paula Barreiro “Una conversación con Vicente Aguilera Cerni” en Pablo Ramírez & Ángel Llorente *Arte normativo*. Consorcio de Museos. Valencia, 2010. Igualmente Pablo Ramírez *El Grupo Parpalló. La Construcción de una vanguardia*. IAM. Diputación de Valencia, 2000.

también en el contexto interior del arte español ya se daba asimismo tal enfrentamiento para superar el informalismo, a la par que se reforzaban las concepciones racionalistas y normativas del arte, influidas sin duda por el creciente dominio tecnológico³¹.

Es pues importante, para nuestro estudio sobre la trayectoria de Ceferino Moreno, constatar que el reemplazo / reorientación, que se lleva a cabo del hasta entonces plenipotenciario Luis González Robles por parte de Ceferino Moreno, al frente del Comisariado de los Pabellones Oficiales, dependientes de la Dirección General de Relaciones Exteriores del Ministerio de Asuntos Exteriores Español es lo que justamente provoca un cambio en la política expositiva, que se decanta desde el informalismo sistemático anterior hacia un claro racionalismo en el arte, que antes no había tenido cabida, de hecho, en los Pabellones Españoles. Tal sucede, como ejemplo decisivo y palpable, en la XI Bienal de Sao Paulo de 1971 y en la XXXVI Bienal de Venecia de 1972³².

De nuevo, la opción de Ceferino Moreno, en sus escritos, es clara, en esta coyuntura de encuentros y desencuentros entre el arte español del momento, que busca sus salidas para seguir en primera fila, y el dinámico panorama internacional, recogido y mostrado en los significativos termómetros de los certámenes y bienales de los más destacados países. En realidad, a la vez que opta por el cambio hacia el normativismo racional del momento, siguiendo las pautas internacionales, apunta no obstante, por su parte, claramente, como si quisiera ir más allá de la coyuntura coetánea, hacia una especie de “tercera vía” –de *Tercer opción*, acuñó– que queda bien matizada, como apuesta personal y que personalmente intentará aplicar a su quehacer artístico y a su mirada de Comisario Internacional.

“Urge una nueva puesta en línea de los valores racionales enterrados por el Informalismo. [...] Yo optaría por una integración de elementos que las últimas corrientes han considerado, erróneamente, opuestos. Una síntesis de valores racionales e intuitivos, estéticos y éticos,

31 Yo mismo desarrollaba mi Tesis de Licenciatura, en ese final de los sesenta, en la Universidad de Valencia, sobre el tema de las relaciones arte / ciencia. Pero recordemos que a lo largo de toda la década ya el tema del “arte normativo”, propiciado fuertemente en Valencia por Vicente Aguilera, había contado con sus defensores. No en vano la “Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo Español” tuvo lugar en el Ateneo de Valencia en marzo de 1960. Cfr. Paula Barreiro “Proyectos y Ensayos en torno a la Primera Exposición Conjunta de Arte Normativo español”. Revista *AEA* LXXVIII nº 310. Madrid. CSIC, páginas 163-174. Además hacia finales de la misma década, en Valencia, de nuevo Aguilera Cerni promueve “Antes del Arte” (1968-69), sintonizando así con el empuje internacional del momento. El Grupo estaba integrado, tras Aguilera como “crítico di corrente” por Tomás Marco, Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, Eduardo Sanz, Ramón de Soto, Jordi Teixidor y José María Yturralde. Cfr. Pascual Patuel “Antes del Arte (1968-1969)” *Ars longa. Cuaderno de Arte* nº3. Departamento Historia del Arte. Universidad de Valencia, 1992. Páginas 97-107; José Garnería *Antes del Arte*. Consorcio de Museos-IVAM. Generalitat Valenciana. Valencia, 1997.

32 El aumento del interés por la abstracción geométrica se apunta ya en la Bienal de Venecia de 1968, aunque dicha abstracción, como tendencia, no se daría hasta 1971-72. Es, de hecho, el cierre de la década de los sesenta. Incluso hay investigadores que sugieren que “no fue tanto una transformación de la vanguardia española como un cambio del comisario oficial. La sustitución de González Robles por Ceferino Moreno dio realmente una nueva dirección a los pabellones españoles. Así, frente al expresionismo figurativo o informal que defendía González Robles, Ceferino Moreno opuso un racionalismo que antes no había tenido cabida en las bienales”. El cierre de la etapa de González Robles, en nuestros pabellones, se produce en 1968 en la Bienal Venecia y en 1969 en la de Sao Paulo. Con Ceferino Moreno se marca una nueva etapa en 1971 en la XI Bienal Internacional de Sao Paulo y en 1972 en la XXXVI Bienal Internacional de Venecia. Cfr. C. Moreno *Catálogo de la Bienal de Venecia, 1972*, s/p; también Paula Barreiro *La abstracción geométrica en España*, cit. *supra*, página 252, nota 758.



Ceferino Moreno. *Serie Mares n° 18. Azul sobre azulado.* 1979.
35 x 50 cm. Col. C. Moreno

sociales y políticos, tan precisa, sin duda, para la creación de ese mundo futuro que deseamos y precisamos. Síntesis ineludible para que el arte vuelva a ser comunicable, para que las personas reconozcan en él los problemas que nos atentan”. (C. M. S.)³³.

Ceferino Moreno desempeñó su tarea de Comisario de Exposiciones Internacionales, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, entre 1969 y principios de los ochenta, tomando parte en medio centenar largo de muestras internacionales, confiadas a su cargo. Y sus actuaciones se cifran en seleccionar las obras concretas de determinados artistas españoles, presentándolas, bajo su cometido, para participar en los encuentros y bienales convocados, cuidándose, para ello, de los pabellones españoles. Sin duda, una confianza muy destacada, paralela a tal responsabilidad. Entre ellas, además de las ya comentadas de Venecia (1972 y 1980) y Sao Paulo (1971, 1973 y 1981), cabe contar asimismo con las Bienales de París (1969 y 1971), la Bienal de Alejandría (1972, 1978 y 1980), la Bienal de Valparaíso (1977, 1979 y 1981) los Festivales de Pintura de Cagnes-sur-Mer (Francia) (entre 1970 y 1982 en continuidad), las Bienales de Florencia (1971 y 1973), la Trienal de Nueva Delhi (1971, 1978 y 1982) y otras convocatorias celebradas en Florencia, Budapest, Medellín, Calgary o Londres, durante ese periodo. En

1974 le es concedida, en reconocimiento a sus servicios, la Encomienda del Mérito Civil³⁴.

Alguna vez, pude comentar con él, años más tarde, lo apasionante de tal actividad internacional. Y al inquirir por la complejidad y el compromiso de su trabajo, sólo parcamente apuntó lo difícil que para él, como artista, había sido –sin tener encarnadura de funcionario–, atender a ese cometido de comisario internacional y, a la vez, haber mantenido la clara intención de no dejar de ser pintor. Al margen, añadió, por si fuera poco, de vivir aquellos nada fáciles momentos políticos de entonces, con tales responsabilidades³⁵.

El otro aspecto importante, a comentar aquí, es su prolongada adscripción a las asociaciones de la crítica de arte. No sólo asumía –como artista– sus responsabilidades frente a las obras, sino que también hizo suyas sus intervenciones como crítico, a las que nunca fue ajeno, ya desde sus años de actividad y gestión culturales en Murcia, junto a Teresa Soubriet y que igualmente continuaron con el traslado de su domicilio a Madrid. Las relaciones entre arte y literatura les eran connaturales al uno y al otro, dejando en sus respectivas trayectorias, sus propias proclividades hacia la reflexión crítica, la tensión teórica y el cultivo literario del lenguaje.

Es así como (miembro de AECA y de AICA) encabeza la candidatura a la presidencia de la

33 Es con esta cita como finaliza el citado estudio de 1965. Pero también será importante tener en cuenta que es en este marco teórico e histórico que está vislumbrando, cuando y donde Ceferino Moreno expondrá su teoría de la “Figuración construida o esencial”, sobre la que luego volveremos. En realidad, en sus escritos va más allá de la opción racionalista que apunta operativamente, mirando al horizonte internacional, para preanunciar las claves de una nueva figuración, en la que él enclavará ya definitivamente su lenguaje plástico de las últimas décadas, pero postulando unas estrategias muy conscientemente condicionadas por el principio collage, que le distanciará radicalmente, a él, de otras opciones neofigurativas del entorno.

34 Para las referencias relativas a las exposiciones internacionales de las que fue responsable Ceferino Moreno, nos ha sido muy útil el catálogo de la Galería Kandinsky titulado “Ceferino Moreno. Final de paisaje”. Madrid, 1983, pp. 14-15. De hecho, mantuvo este cometido entre 1968 y 1983. Al igual que en el caso de Luis González Robles, con el mandato de Ceferino Moreno también el número de galardones obtenidos por artistas españoles en el exterior fue muy cuantioso. Está pendiente aún un estudio que fije exactamente este rendimiento entre el último franquismo y la posterior transición sociopolítica.

35 Con el cambio político y la llegada del PSOE al poder, se reestructuró el sistema de la responsabilidad de los Comisariados Internacionales, en 1983. De la Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas, dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores, se hará depender asimismo una nueva entidad: la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX), que se encargará de la promoción y proyección exterior de nuestros artistas. Por tal motivo las responsabilidades expositivas –es decir de su comisariado– ya no será una cuestión exclusivamente personal, sino que se encargarán a nombres distintos, según los casos.

Asociación Madrileña de Críticos de Arte, que se deseaba estratégicamente crear, y que asumió, al ser elegido, tras su legalización, poniendo la asociación en marcha, en 1992, y manteniéndose en el cargo hasta su renuncia, ya en 1996, sustituyéndole, por elección, Mario Antolín (en el periodo 1996-2003)³⁶. Finalmente, cerrando esta aventura de conexiones plurales con la crítica de arte, en el año 1999, en un homenaje, se le concede el título de Presidente de Honor de AMCA.

Esa triple vertiente (como pintor, gestor cultural y crítico de arte) conforma, pues, el decisivo perfil global de Ceferino Moreno. Y hemos procurado matizar cada una de tales facetas, en su debida coyuntura explicativa. Pero, nos restarían, sin duda, algunas telas más para conformar, con ellas, la última etapa artística de su itinerario pictórico, la que hemos calificado como figuración construida o esencial. Recordemos que en su trabajo –ya comentado ampliamente– en el que apelaba a una “tercera opción”, después del grado cero del informalismo, entre la abstracción geométrica y el realismo social y/o del objeto, él mismo se decantaba muy claramente hacia...

“Un reencuentro con la figuración a través de los elementos heredados / aportados por el propio informalismo. Los “nuevos materiales” que tan importante papel desempeñaron en la creación de las “imágenes informales”, deben tener ahora análoga relevancia en la creación de “nuevas formas”. La “figuración otra”, por la

que clamo, no será una regresión sino un avance. Debe aprovechar cuanto de racional e instintivo poseemos, como personas, para crear otra figuración, otra realidad, compuesta de formas esenciales, seleccionadas y combinadas. [...] Estas obras nuevas tendrán leyes de crecimiento propias y juegos combinatorios para su gestión. Sus formas serán ordenables y construibles desde elementos y materiales reutilizables. Se trata de hacer surgir nuevas estructuras y nuevas integraciones de elementos, abiertos a figuraciones esenciales, bajo los principios omnímodos y versátiles del collage”. (C. M. S., 1965).

En realidad, insistamos en ello, una vez más, a lo largo de toda su evolución artística personal, siempre mantuvo Ceferino Moreno “una fuerte disciplina (inferida de sus estudios postcubistas) de la que como mínimo ha sabido deducir un admirado rigor por la geometría, incluso en sus etapas más expresionistas, o cuando se dedicó a la libre experimentación de materiales diversos, seducido por la atracción del informalismo. Por otra parte, las imágenes y estructuras propias de las naturalezas muertas fueron siempre otro de sus temas favoritos y focos de inspiración”³⁷.

De ahí que ambos recursos (rigor geométrico y construcción figurada a la manera de una naturaleza muerta) hayan podido combinarse estrechamente en sus últimas investigaciones en torno al *collage*, dando lugar a las imágenes esenciales y construidas de aquella figuración distinta y nueva, por la que aspiraba.

³⁶ Según la nueva legislación de las autonomías, se reúnen el 13 de abril de 1989 los socios fundadores y se solicita su inscripción legal. El 9 de febrero de 1990 se firma el convenio entre AECA, representada por Aguilera Cerni, como Presidente, y AMCA representada por Ceferino Moreno como promotor y primer firmante, por el cual la pertenencia a AECA pasaría desde ese momento por serlo previamente de AMCA, dentro de su jurisdicción. El 6 de febrero de 1992 será constituida la Junta Directiva, presidida ya por Ceferino Moreno, que fue ratificado en la Asamblea General celebrada en la misma fecha.

³⁷ JUAN GÓMEZ SOUBRIER & BELÉN LAGUÍA, *Muelle de partida*. “Pintando música”. <http://webcache.googleusercontent.com> Captura de pantalla del 27 del XII de 2011.

Sus trabajos de las últimas décadas –aunque, en realidad, su dedicación al estudio y experiencias de los *collages* ya tienen lugar en la segunda mitad de los sesenta, cuando los realiza cronológicamente en paralelo aún a la producción de obras matéricas informalistas, llevadas a cabo sobre temáticas semejantes (Personajes españoles, campos de Castilla, Figuras femeninas. Imágenes fracturadas)– son concebidos siempre en series. Algo que directamente se halla entroncado en su concepción misma de la pintura.

“Desde que comencé a pintar, he tenido un concepto muy particular de la pintura, quizás un tanto diferente del que pudieran tener los demás artistas. Para mí, un cuadro nunca es sólo un cuadro sino todos los cuadros que él mismo pueda llegar a ser. Un cuadro es un organismo vivo y como tal puede hallarse sometido a un proceso casi permanente de transformaciones. Por eso cuando observo un cuadro, veo encima otra pintura, es decir otro resultado que pudiera superponerse y después otro y otro”...

“Claro está que como es imposible repintar continuamente encima del mismo cuadro, trabajo, por ello, casi siempre por series, que de alguna manera son, cada una de ellas, un solo y mismo cuadro”³⁸.

Tales series de collages se nos presentan así como creaciones lúdicas y a la vez sistemáticas: variaciones sobre unos mismos temas. En realidad, los principios de base y las reglas de transformación no eran tan lejanos –como él mismo reconoce– entre sus dos etapas estilísticamente más diferenciadas. El informalismo matérico y la figuración construida y simplificada en su mínima esencialidad, recurren –en ambos casos– a materiales (distintos sí) pero que se reutilizan, pegan, recortan, superponen y contrastan de acuerdo con sus finalidades expresivas y obje-

tivos de comunicación; se acogen a reglas de transformación, a estructuraciones compositivas y a tensiones geométricas de base (diferentes, claro) pero que dialogan, *mutatis mutandis*, entre sí, según sus planteamientos lingüísticos hayan sido minuciosamente planificados, en cada caso.

Es decir, que de sus plurales reflexiones, pruebas y experiencias en el campo de la pintura, Ceferino Moreno fue capaz de pasar de una poética a otra (del informalismo matérico a la figuración construida), a base de contrastar principios, reglas, efectos y estrategias entre sí. Por eso, en un momento determinado, de su operatividad misma hilvana una teoría evolutiva, a manera de historia en continuada, con su grado cero, sus rupturas, sus replanteamientos y autorrevisiones. De ahí que no deje de insistir, el propio Ceferino Moreno, en que tanto en una fase como en otra, el recurso sistemático al *principio collage* y también la *reutilización sagaz de los materiales disponibles*, implican los dos fundamentos operativos esencialmente destacables y comunes, aunque aplicados desde estrategias y objetivos lúdicamente diversificados, al tratarse de dos lenguajes artísticos diversos.

Justamente en esta última parte de nuestras reflexiones, que deseamos centrar plenamente en el *collage* –como principio compositivo y como estrategia de realización– materializado en las diferentes series elaboradas entre 1966 y 1991, queremos incidir globalmente en sus resultados plásticos, en su fuerza estética, en el rigor de su geometría interna, en el minucioso control cromático aplicado y en la vivacidad figurativa resultante, que oscila claramente, de serie en serie.

En unos casos, se entrega al cultivo de retratos de mujeres (1966), de caballeros y damas

³⁸ Final de la conferencia pronunciada por Ceferino Moreno en la Facultad de Bellas Artes de Madrid, s/f. Texto mecanografiado, página 3.

en contrastes (1967) o de arlequines (1968); en otras ocasiones imagina instrumentos musicales (1972) o planifica homenajes a determinados músicos (1976), como en el caso de las cuatro estaciones de Vivaldi (1976), o a ciertos literatos como Camilo José Cela (1991); a veces se prenda obsesivamente del paisaje castellano (1966) o de las tierras canarias (1982) e incluso del mar en general (1989) para rastrear cuidadosamente sus temas; asimismo, el culto al objeto, como naturaleza muerta, es ponderado al máximo en una serie de medio centenar de pruebas sobre flores navideños (1989-1990), como si quisiera cerrar su prolijo recorrido de experiencias sobre el collage y sus mil formas de interpretarlo con tijeras, papel, cartones y lápices, sobre fondos estudiados, aleatorios o reciclados en varios planos (sobre plantillas serigráficas, por ejemplo) o como estudios previos y originales para obra gráfica.

A veces, cruzan estas composiciones de *collage* cadenas de líneas punteadas superpuestas, diálogos de trazos dibujados, actuando como vectores de fuerza, que complementan y unifican las formas recortadas –superpuestas o contrastadas, siempre con rigor–, de superficies lisas o rugosas, atrapadas sobre fondos de acompañamiento o de escenificación, donde los colores flotantes perpetuamente se controlan al máximo, jugando –hasta la saciedad– por conseguir integraciones sutiles y efectivas. Estas serían mis reflexiones literales, redactadas en la directa y constante observación –atenta y reiterada– de las últimas series de los *collages* de Ceferino Moreno. Y creo que sí, al final de su trayectoria, concede la preferencia estilística a una figuración construida, vía *collage*, es porque descubrió en ella la posibilidad efectiva de sugerir formas más “jeroglíficas” aún que los jeroglíficos matéricos aportados, en su momento, al informalismo.

A veces pienso que tras esa entrega suya, obsesiva e intensa, al mundo del *collage*, buscando una neofiguración inquietante y sorpresiva, se agazapa el secreto descubrimiento de que la misma naturaleza, que nos rodea, siempre produce y nos remite signos, incluso bajo las for-

mas aparentemente más banales. Quizás, en esa misma línea de actuación, Ceferino Moreno se entregó, en este último tramo, al placer de descubrir un sentido profundamente constructivo –y calculado al máximo– en las estrategias impulsivas y espontáneamente sobrevenidas de la etapa del informalismo matérico. Se trataba de redescubrirlo y recuperarlo en formatos y con objetivos distintos. No cabe hablar de una vuelta a lo simple o lo banal, ni mucho menos. Más bien deberíamos entender la vuelta de tuerca añadida, como búsqueda de la complicación y de la complejidad, partiendo de la misma sencillez, para lograr la victoria del equilibrio sobre cualesquiera desequilibrios, para mostrar la fuerza del azar, cobijado silenciosamente en las construcciones artísticas, ellas mismas ambiguas y de finales inciertos. Tal es la pugna entre la vida y la materia. Aunque, por fortuna, la vida acaba siendo la más fuerte. “Cuando todo se viene abajo, la vida renace siempre”. Jean Hé- lion.

La verdad es que –hará más de quince años– hablábamos los dos de forma distendida –una conversación más entre amigos– acerca de sus *collages*, y lo hacíamos al coincidir, de nuevo, en nuestros encuentros circunstanciales en Madrid, con motivo de alguna inauguración o quizás de otra reunión esporádica más, programada institucionalmente. Unos días después, de retorno a casa, recibía en mi domicilio, en Valencia, un paquete con dos Cds, junto a una nota de saludo. En ellos se recogían minuciosamente las imágenes de las doce últimas series de la extensa producción de *collages* de Ceferino Moreno, a lo largo de dos décadas, por lo menos. Concretamente eran 222 fotografías clasificadas, ordenadas y subtituladas, con las medidas y los años de su respectiva producción, como estaba acostumbrado profesionalmente a hacer, con máxima meticulosidad y rigor. Tras estudiarlas, sin prisa, pasaron a formar parte de mi restringido archivo particular de materiales sobre el arte valenciano contemporáneo, que aún conservo, después de la amplia donación general efectuada, hace años, a los fondos especializados de la Universitat de València, con los que

se ha conformado el Centro de Documentación de Arte, que honoríficamente lleva mi nombre.

De hecho, nunca supe el motivo concreto de aquel envío. Al principio pensé que me iba a ser solicitado, tras ello, algún texto destinado a cierta muestra suya que –me había comentado de pasada– pensaba preparar en breve. Pero no fue realmente así. Quizás era demasiado comedido y prudente, el amigo Ceferino Moreno, para hacerlo, a no ser que lo consideraba realmente imprescindible. O pudo pensar, incluso, que sería una molestia para mí.

El caso es que –pasados ya tres lustros de aquel hecho y tres años también después de su fallecimiento– una determinada entidad alicantina me encarga sorpresivamente una conferencia y un texto extenso, dedicados ambos, con justicia, a estudiar la figura y la trayectoria artística de Ceferino Moreno, aunque (se me indica explícitamente) centrados sobre todo –ambos trabajos– en el conjunto de sus experiencias sobre *collages*³⁹.

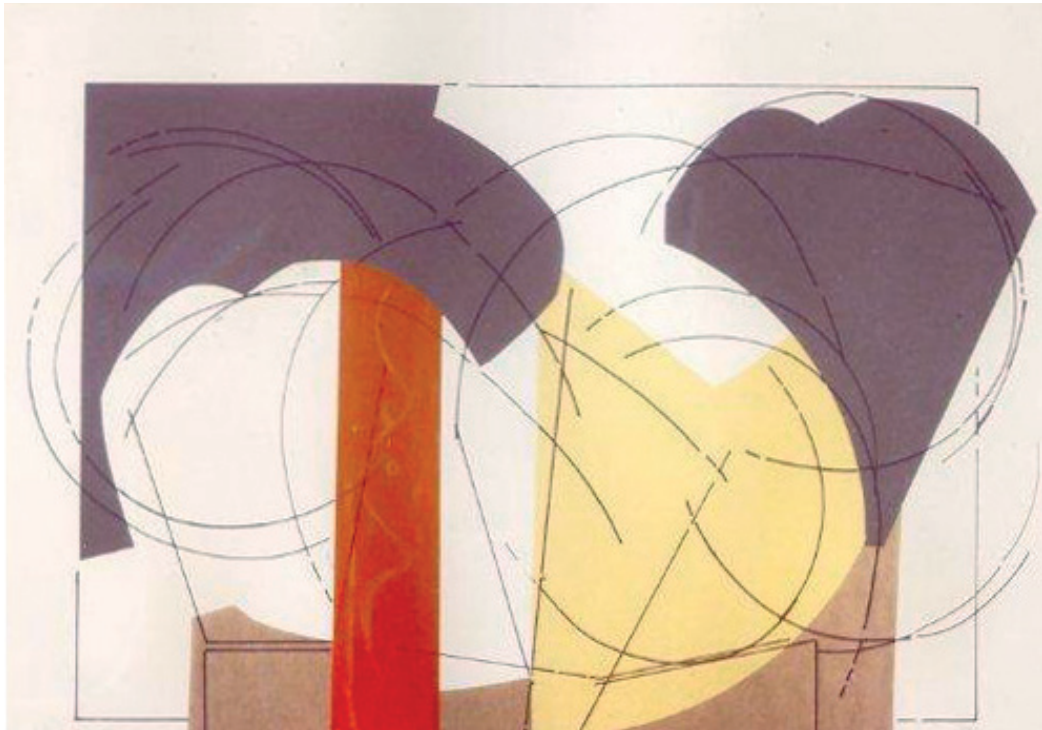
Es ahora, curiosamente –al investigar en vistas a la redacción del presente ensayo–, cuando quizás comprendo, más claramente que antes, el auténtico objetivo de aquel misterioso envío.

Sin su concreto contenido, no hubiera podido llevar a feliz término este encargo posterior y hubiese continuado siendo esta tarea –muy a mi pesar– una asignatura pendiente, entre amigos.

Quizás, tras el seguimiento puntual de estas reflexiones, quede más claro el título del presente trabajo, que bien podría justificarse asimismo, afirmando que en la trayectoria de Ceferino Moreno, “*más acá* de la práctica del *collage* gobierna siempre la geometría en sus configuraciones, aunque también *más allá* de sus sistemáticos proyectos, el *collage*, con su poder resolutivo, no haya hecho sino dialogar incansablemente y negociar sus intervenciones con los más diversos y sorprendentes materiales”.

Entre este *más acá* y aquel *más allá* ha transcurrido –tramo a tramo– la memoria completa de una apasionante, compleja e intensa historia de compromisos personales con el arte y la cultura. Sólo resta, en el aire, una pregunta que necesitamos y queremos socialmente compartir: ¿para cuándo la celebración de esa amplia y rigurosa muestra retrospectiva –aún pendiente– de las más destacadas propuestas y realizaciones artísticas de Ceferino Moreno?

39 En realidad, el encargo ha procedido del Instituto Juan Gil Albert de Alicante y del MUBAG, en el marco del ciclo didáctico, por ellos programado, bajo el título, “Descubrir un cuadro”, en directa conexión con los fondos artísticos de dicho museo. En este caso, se trataba de hablar, como punto de partida, de tres obras de Ceferino Moreno: de “Imagen fracturada” de 1970, *collage* y acrílico sobre cartón, 72 x 200 cms y también de dos *collages* sobre plantilla serigráfica, de la serie “Sobre los músicos” del año 1976, con medidas de 64,80 x 49,40 cms / huella 48 x 30, que estaban –los dos últimos– sin fechar ni identificar en su serie respectiva, antes del oportuno encargo. La información aportada por los Cds que, en su momento, me remitió, fue, por lo tanto, providencial para ello. Cuando recibí la propuesta de abordar la investigación, hacía ya tres largos años que había fallecido Ceferino Moreno, el 7 de septiembre del 2008. También Teresa Soubriet había muerto, tan sólo unos meses antes que él, el día 19 de noviembre del mismo 2008. *Felix sua sorte contentus*. Éstos han sido los hechos y éstos también los resultados y los sentimientos.



Ceferino Moreno. *Serie Flores* n° 34. 1989-90. Collage en varios planos.
50 x 65 cm. Col. C. Moreno