

Contexto y “poéticas” de la pintura de Francisco Pérez Pizarro (1911-1964)

Román de la Calle

Universitat de València-Estudi General

RESUMEN

Revisión del contexto histórico de la actividad pictórica de Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911-Alicante, 1964). Destacado pintor autodidacta que desde una figuración poética introdujo la abstracción informalista en su ámbito cultural de Alicante. También se estudia y analiza el conjunto de sus opciones plásticas, así como la recepción y supervisión crítica que le fueron coetáneas.

Palabras clave: Francisco Pérez Pizarro / Pintura / Arte no figurativo / Siglo XX

ABSTRACT

Review of the historical context of pictorial activity of Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911-Alicante, 1964). Outstanding self-taught painter, who from a poetic figuration introduced informalist abstraction in the cultural area of Alicante. We also study and analyze all their options plastics, as well as critical reception and monitoring that were contemporary.

Keywords: Francisco Pérez Pizarro / Painting / Non-figurative Art / 20th century

En el ámbito valenciano, las experiencias pictóricas de la abstracción informal tuvieron sus iniciales aportaciones en torno a la charnela cronológica que unía el final de la década de los cuarenta y los primeros años cincuenta del pasado siglo. En tal sentido, puede afirmarse que se seguía, más o menos –en lo que respecta a las cuestiones artísticas– la misma tónica y ritmo históricos que en otros ámbitos del país, en el marco de la difícil posguerra española. De hecho, la abstracción tuvo un cultivo desigual, según las distintas modalidades ejercitadas y se enfrentó a una recepción social, en general, nada fácil, bien se tratara de la abstracción informal o de la abstracción geométrica. Pero dado que en estas reflexiones nos vamos a ceñir al no extenso itinerario pictórico de Francisco Pérez Pizarro (1944-1964), sólo nos referiremos a la abstracción informal, una de las poéticas a las que se adscribe parte de su actividad, concretamente la que se ejercita en la segunda fase de su trayectoria (1955-1964), logrando aportaciones notables y personales.

Como es sabido, el horizonte histórico de la abstracción informal admitió, a su vez, diferentes vertientes, desde *el espacialismo*, pasando por *la pintura gestual y signica*, hasta extenderse en el amplio y diversificado cultivo de *la pintura matemática*, siendo precisamente en la década de los cincuenta cuando –antecedentes aparte– todo ese abanico de opciones florece en el contexto español como un auténtico salto en pro del desarrollo de esa neovanguardia, logrando además el reconocimiento oficial, abriéndose los primeros pasos hacia la modernidad, tras la guerra, y enlazando progresivamente tanto con el panorama internacional como con la propia historia anterior, representada por las diversificadas opciones culturales de la II República.

Pero, aventurarse en el dominio de la abstracción informal, para un artista de la época, suponía, como mínimo, el deseo optimista de ejercitar nuevas experiencias estéticas, junto a la inseguridad y el riesgo de penetrar en un ámbito experimental desconocido y también el hecho de asumir significativamente –frente a lo establecido por la tradición y las costumbres sociales y académicas, respaldadas hasta entonces claramente por el franquismo– una cierta postura de resistencia y de transformación silenciosa. Sin duda, se trataba, de una determinación consciente y resolutiva, a favor de un arte fuertemente intimista que echó sus raíces en Europa, con ciertas resonancias existencialistas y de angustia compartida por la situación de la posguerra europea (*Ser y tiempo* de Martín Heidegger / *El ser y la nada* de Jean Paul Sartre). También implicó una profunda experimentación personal, pero asimismo comprometida, al menos, con una visión diferente y novedosa del entorno y de la realidad.

Las nuevas apuestas, en tal sentido, implicaban rechazos y superaciones previos, distanciamientos drásticos y reconversiones decididas hacia metodologías y estrategias, como mínimo, desconocidas y afanosas. No se trataba, pues, de un juego inocente, sino que se abocaba, con ello, a consecuencias y posibilidades inesperadas, en busca de “otro arte”.

De ahí que, con tal paso hacia *el informalismo*, la ruptura de la monotonía académica, en relación al quehacer artístico, se abriera drásticamente a nuevos y numerosos aprendizajes y ensayos. Es decir a diferentes modelos de actuación plástica, a la aplicación de procesos y procedimientos sorprendentes, a la búsqueda de imprescindibles informaciones y modelos e –inclus– a la constitución de colectivos de refuerzo, de apoyo y de resistencia mutua, junto a otros colegas de la profesión, afectados por las mismas inquietudes y atraídos, en simultaneidad, por objetivos comunes de trabajo.

Es esta atmósfera preparatoria y determinante la que consideramos imprescindible enfatizar mínimamente, quizás para entender mejor el caldo de cultivo de aquellas decisio-



Fig. 1. *Abstracció*, 1958. Acuarela. 50 x 64 cm. Colección CAM.

nes personales a favor de la abstracción artística. Atmósfera que, si por una parte conectaba meritoriamente con planteamientos exteriores e internacionales, con sus fundamentos teóricos y filosóficos, por otro lado quedaba bien claro, en estos reducidos contextos culturales “de provincias”, que se abría hacia opciones creativas aún enigmáticas, difíciles de entender y exigentes ineludiblemente de justificación y de respaldos argumentativos para la comprensión de las mismas, a nivel de la “cultura de la cotidianidad”. Quizás se comenzaba a practicar “otro arte”, pero su teorización nos era francamente aún lejana.

Todo ello comportaba asimismo –para los recién conversos, que fueron bastantes y casi simultáneos en el contexto español de la década de los cincuenta– tener que enfrentarse, en un principio, a fuertes dosis de indiferencia, al desprecio o a la burla como las reacciones más habituales, surgidas del marco cotidiano de la existencia. Nunca dicho ámbito vital, en el marco de la posguerra, fue proclive a propiciar fácilmente el desarrollo de nuevos gustos o a posibilitar preferencias distintas a las asumidas oficialmente por el régimen. Más bien lo común y habitual era todo lo opuesto y contrario: la abierta aceptación de lo establecido, *manu militari*.

El artista –teóricamente como modelo emblemático de sujeto– se hallaba así secretamente ante la necesidad dual de o bien continuar siendo *mensajero* de lo establecido, es decir portavoz de las normas dictadas durante siglos por la Academia, refuerzo del *status quo* de las imágenes artísticas y de los supuestos estéticos socialmente aceptadas por el régimen o bien, por el contrario, reinstalarse atrevidamente, en un panorama distinto, como *profeta* de lo nuevo y articulador de lenguajes y apuestas plásticas todavía no usuales, como rastreo de una modernidad perdida y aún pendiente.

Se entenderá, pues, por qué, en el ámbito valenciano, sobre todo en aquella intensa década de los cincuenta, la batalla *Abstracción vs. Figuración*, aunque fuera transitoriamente, tuvo su hondo alcance, contó con sus reticencias y portavoces plurales, en uno y otro lado de ambos credos. Incluso dicha pugna, a menudo sospechosamente, más que plantearse como osada y enriquecedora “construcción de una nueva realidad”, se entendió como impenitente *Des-credit de la realitat* (según el conocido ensayo de Joan Fuster, 1955). Pero no se olvide que también fue la década de intervención aperturista del régimen, a favor de la normalización de los nuevos lenguajes, sin duda para aprovechar su presentación internacional como estratégica imagen de modernización “artística”, y de flexibilización estética de cara a las aspiraciones de participación del Estado Español en los escenarios de las naciones occidentales, de cuyas organizaciones había quedado oficialmente excluido.

Gracias al respaldo de Estados Unidos –en los inicios de lo que sería durante años la guerra fría– España consigue en el transcurso de la década de los cincuenta su paulatina integración en la comunidad internacional, junto también con las ayudas adecuadas para su despegue económico y la salida de la autarquía implantada desde el final de la contienda. En tal sentido, recuérdese que en el año 1951 se ingresa en la Organización Mundial de la Salud, en 1952 se hace lo propio con la UNESCO y en 1955 se produce la incorporación española en la Organización de

las Naciones Unidas. El régimen, con sus astutas metamorfosis, había jugado estratégicamente, pues, sus bazas (entre ellas la del arte de vanguardia) para “normalizarse” lo más posible de cara al exterior, logrando además su definitivo refuerzo y reconocimiento. De ahí que la carta de la apertura en el dominio de la cultura le iba a servir –como imagen de modernizada– aunque fuese más de puertas a fuera que en el seno del propio país.

Sin duda, focalizando así algo más el tema, siguiendo las líneas de nuestra geografía cultural y la historia local, podrá entenderse, con qué visos radicalizados debió plantearse y vivirse tal situación socioestética de aprendizaje primero y de cambio después, en los concretos años cincuenta alicantinos. Éste es el marco en el que, por lógica necesidad, debemos contextualizar la figura del pintor Francisco Pérez Pizarro (Barcelona, 1911–Alicante, 1964), *leitmotiv* de este ensayo.

I

De vocación artística tardía (se inició en la pintura cumplidos ya los 33 años), el compromiso y entrega crecientes a la creación plástica por parte de Francisco Pérez Pizarro nunca supuso despreocuparse en totalidad, a pesar de todo, del negocio de maderas, heredado familiarmente en su momento, tras el traslado a Alicante, desde Barcelona, del núcleo doméstico, en el año 1914. Se trataba, pues, de una entrega a la tarea pictórica, sin duda, más retrasada en su manifestación pública que en el surgimiento inicial, ya que siempre le interesó, *soto voce*, el mundo artístico, como subrayó repetidas veces María Poveda, su esposa desde 1937.

En realidad, fue ésta una dedicación visceral a las experiencias plásticas, paralela al seguimiento del negocio familiar, aflorada desde sus más íntimas aspiraciones de realización personal, como coronamiento definitivo de las amplias inquietudes culturales que le caracterizaban y que desarrolló en la ciudad de Alicante. En resumidas cuentas, su itinerario artístico se ciñe concretamente a 20 años (1944–1964) dedicados a la actividad pictórica.

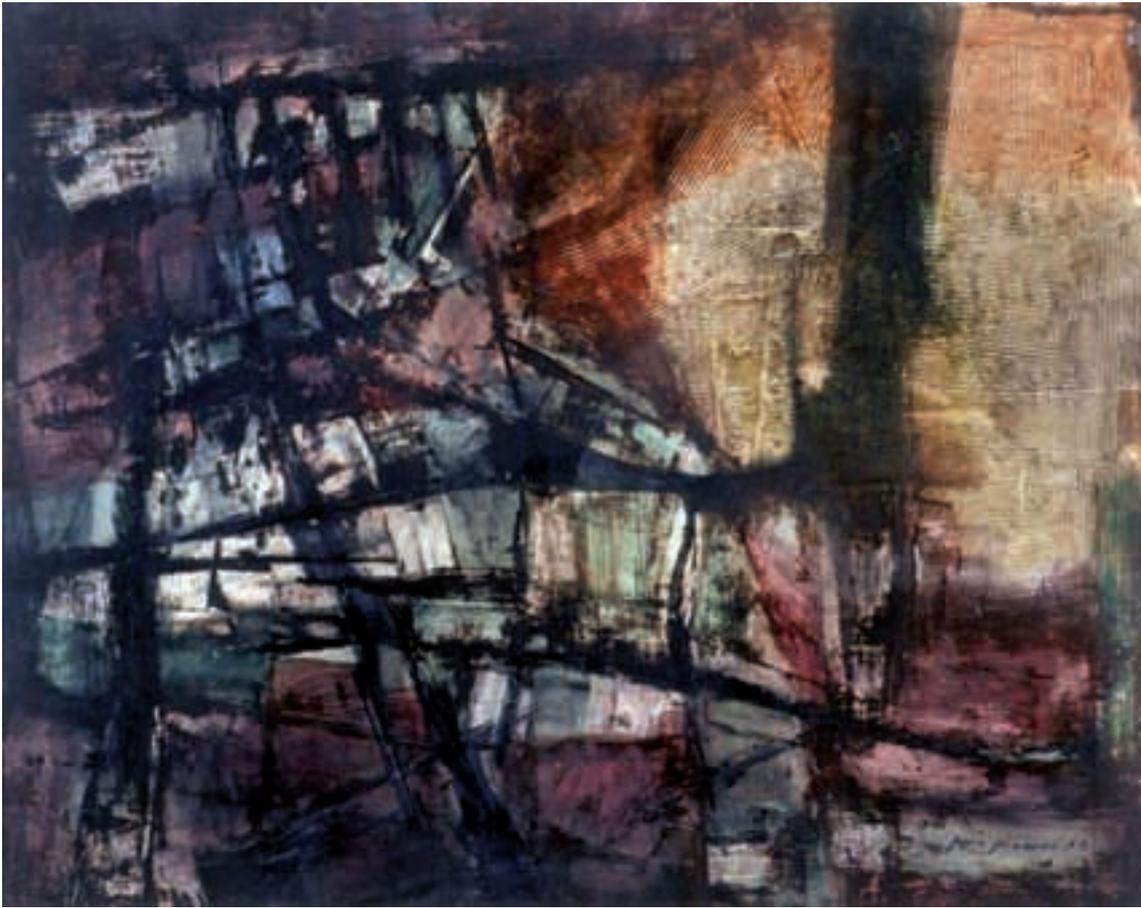


Fig. 2. *Abstracció*, 1958. Acuarela. 50 x 64 cm. Colección CAM.

Creo que no debe ser baladí tener en cuenta, al abordar esa vocación artística sobrevenida de Pérez Pizarro, el papel desempeñado por sus estudios de magisterio, profesión formal a la que nunca pudo dedicarse después, pero que sí ayudó, en gran medida, a dar solidez claramente a su formación, tanto en la vertiente de la sensibilidad estética como en la mirada social, educativa, relacional y comunicativa con su entorno. Difícil sería de entender esa proclividad suya a la lectura intensa, a la audición musical reiterada y sobre todo a una pintura notablemente personal, al margen del poso aportado por los años de preparación de los citados es-

tudios (concretamente en el periodo de 1926-1931), a los que se entregó con soltura, considerando los programas versátiles, de formación general –incluidos también los de carácter artístico– que se mantuvieron en los planes académicos de estudios oficiales durante la II República, a sabiendas de que históricamente la figura del maestro siempre había sido meritoria y fundamental en los contextos ciudadanos, por plurales y diversificados que fueran los escenarios de actuación bien en el campo, en los pueblos o en las ciudades. Finalizó sus estudios justamente el año de la proclamación de la II República.

Por otra parte, su autodidactismo artístico, al decidir dedicarse seriamente a la pintura, debió implicar de forma clara un rotundo esfuerzo personal complementario, en múltiples sentidos. No sólo en lo que respecta a la preparación técnica general de procedimientos, procesos, materiales o instrumentos de ejecución pictórica y a la concreta concepción artística de los proyectos puestos en práctica, sino asimismo en lo relativo al aislamiento –en el marco social de la profesión de pintor– que supone el hecho de no haber participado, en su día, en los estudios reglados de ninguna Escuela de Bellas Artes, ni tampoco en Academias especializadas, junto a otros compañeros de comunes preocupaciones y afición. Es bien sabida la importante relación que se genera en las aulas, en torno a las actividades específicas, respecto a los contactos y conocimientos mutuos, con sus vinculaciones personales posteriores y enlaces en el dominio profesional. Ese rol intergeneracional e integrador siempre ha sido relevante, como bien puede constatar, precisamente aún más en esa coyuntura histórica entre los años cuarenta y los sesenta, periodo en el que transcurre su quehacer artístico, a la hora de conformarse grupos de contacto o núcleos de preocupaciones estéticas compartidas.

Recuérdese que es el tiempo en que, por ejemplo, en Valencia surgen el colectivo del grupo “Z” (1946-1950) y la agrupación de “Los Siete” (1949-1954) y también algo más tarde el emblemático “Grupo Parpalló” (1956-1961), del que ya hablaremos, por formar parte precisamente de él el propio Pérez Pizarro, como miembro fundador. Y otro tanto –como veremos a continuación– sucede en otros ámbitos geográficos. De ahí que cuando el régimen se decida a respaldar y asumir las opciones de vanguardia sólo tendrá que abrir caminos y posibilidades oficiales para rentabilizar lo ya apuntado y puesto en marcha en diferentes ambientes. Aprovechó lo ya existente. No tuvo, ni mucho menos, que partir de cero, como si fuera mérito suyo tal arranque iniciador. Pero vayamos por partes.

¿Qué ámbitos de implantación artística cabe diferenciar precisamente en la bisagra

cronológica en la que históricamente nos movemos, al referirnos a Francisco Pérez Pizarro, teniendo en cuenta sus opciones estilísticas? Echemos una rápida mirada a cuanto sucede, en ese mismo sentido, en el contexto español, para extrapolarlo, *mutatis mutandis*, a la ciudad de Alicante, con sus acentuaciones correspondientes. Lógicamente tenemos enraizado en el medio social el academicismo más intenso, que sigue persistiendo, aún más fortalecido, si cabe, desde el propio régimen, con la implantación de un “nuevo retorno al orden” a todos los niveles.

Téngase en cuenta que el deseo de crear un “estilo imperial”, una estética de camisa azul, propia de la dictadura, que en la década de los cuarenta sí que había aflorado, en paralelo al alineamiento del franquismo con las potencias del Eje (C. Sáez de Tejada, José Escasi o Juan de Ávalos) pronto se evaporó, incluso con una cierta vuelta de página, debido a las nuevas estrategias políticas del franquismo con la definitiva victoria aliada sobre las Potencias del Eje. En su lugar se reforzaron, de momento, las opciones más claramente académicas. (Sirvan de ejemplo los pintores Gabriel Morcillo, Moreno Carbonero, Álvarez de Sotomayor, Genaro Lahuerta o López Mezquita).

Pero tenemos asimismo, en este mapa escuetamente pergeñado, la presencia de figuras precedentes, consolidadas y prestigiosas que, manteniéndose en el país, sin apostar ya, de hecho, por las vanguardias, sí que defienden y ejercitan lenguajes implantados históricamente, con dignidad y solvencia artísticas, que deben plegarse vitalmente a la realidad de las circunstancias. Sin duda, ejercen un magisterio determinado y una influencia constatable en el momento. Piénsese en las figuras nacionales admitidas por la oficialidad de Benjamín Palencia, Zuloaga o Vázquez Díaz e incluso Gutiérrez Solana, que contarán con numerosos seguidores y jóvenes alumnos. Tendríamos, pues, así junto al “academicismo más redundante” una cierta opción “relativamente moderna” mantenida y emanada –consentida y cultivada– en el marco del propio régimen político, que no planteaba problema alguno.

Sólo en tercer lugar tendríamos la emergencia y la apuesta por las huellas de lo nuevo en generaciones emergentes, capaces de abrirse a las informaciones recibidas y con aspiraciones suficientes como para apostar a favor de “otros” proyectos novedosos. Pero que nunca debemos interpretar como surgidas *ex novo*, ya que la memoria de las opciones creativas de las vanguardias de los años treinta, con sus movimientos (Sociedad de Artistas Ibéricos (1925), ADLAN (Barcelona, 1932), Grupo de Arte Constructivo (Madrid, 1933, en torno a Torres García) estaba ciertamente ahí y con lentitud surgirían planteamientos de recuperación y puestas al día, ya en los cuarenta (intento, por ejemplo, de la “Segunda Escuela de Vallecas” (1940), Academia Breve de Crítica de Arte (1941), con Eugenio D’Ors, Grupo Pórtico (Zaragoza 1947), Escuela de Altamira (Santander, 1948), Dau al Set (Barcelona, 1948-1952), Grupo “Los Indalianos” (Almería, 1948), entre otros). Pero también quedaban significativos nombres de fuerte individualidad y potente ejercicio personal, que podían hacer de enlaces significativos con el ayer, desde aquel “hoy”, aunque en sus márgenes: Ángel Ferrant, Caneja, Francisco Mateos o Cosío, seguían siendo otros referentes claros de la modernidad, enlazada con la historia inmediata.

Es en este marco “preparatorio”, en el que ya van apuntando las posibilidades de una necesaria renovación, cuando, desde los entresijos del propio régimen político, se va a dar un paso oportuno y oportunista. Se trata, ni más ni menos, de la convocatoria de la “I Bienal Hispanoamericana de Arte” (celebrada en Madrid en 1951), imposible de entender sin las variaciones / presiones políticas internacionales y sin tener en cuenta el deseo / necesidad del franquismo de normalizar / mejorar escenográficamente su imagen y su situación. También es fundamental tener presente, en este marco puntual, el intento de apertura que representa la llegada al Ministerio de Educación de Joaquín Ruiz-Giménez (años 1951-56) y sus numerosos respaldos intelectuales, las tensiones entre la Falange y las organizaciones de la Iglesia, como la Acción Católica o los Propagandistas.

Es una situación donde se dan importantes cambios de ficha a nivel del juego histórico de la política interna del régimen, de cara al futuro. Y en esos movimientos, la cultura artística juega su papel, de lo cual las tres bienales hispanoamericanas fueron el mejor ejemplo de “reconversión” o reciclaje sobrevenido de política cultural, con fines estratégicos muy concretos. Y como resultado, el arte de vanguardia –ejemplificado plenamente en esa coyuntura de los cincuenta, con la abstracción informal– adquiere ya sus derechos y su respaldo oficial. Sin duda, con ello, las cosas habían cambiado para los artistas emergentes que postulaban su conversión directa a la modernidad de la vanguardia. Recuértese asimismo que en 1953 se celebra el “Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto” en Santander, junto con la “Exposición Internacional de Arte Abstracto” (El Instituto de Cultura Hispánica publicará las conferencias del Congreso: *Problemas del Arte Abstracto*, Madrid, 1956). Y que los colectivos “LADAC”, “El Parpalló”, “El Paso” o el “Equipo 57” eran un caldo de cultivo muy considerable y activo y un poso fundamental como palancas de alteración estética.

Tal es el marco, simplemente abocetado aquí, que conviene asumir como contexto explicativo general de la trayectoria artística de Francisco Pérez Pizarro, que estamos abordando.

En Alicante, como en tantos otros lugares de nuestra tierra, los medios intelectuales y artísticos –dejando aparte, claro está, los desaparecidos definitivamente o huidos al exterior– siguieron estando conformados por los mismos nombres que existían en la II República, como no podía ser de otra manera. ¿De dónde sino? Los represaliados y encarcelados, por pertenecer al bando republicano o sencillamente por ser desafectos al Régimen, irían paulatinamente reincorporándose a la vida cotidiana, si habían conseguido sobrevivir a sus juicios y satisfecho sus condenas, tras pasar por el inevitable campo de Albaterra. Algunos representantes de nuevas generaciones entraban también en liza, asegurando su incorporación, es claro, pero el grueso de la nómina sociocultural era la misma,

extrapolada ahora a una situación bien diferente. No en vano algunos, en un contexto límite, sin duda, pasaron de actuar en el “Altavoz del Frente” a participar en las actividades de “Educación y Descanso”. Cara y cruz de una amarga moneda histórica que había que soportar sobre todo en silencio y con no pocas concesiones.

Precisamente F. Moreno Sáez en *La cultura en el siglo XX* (Ediciones Ayuntamiento de Alicante, 1989) ratifica por completo tal extremo, con interesantes detalles y referencias.

II

Iniciemos, pues, el recorrido vital de / por su quehacer artístico. Cuando en 1944 Pérez Pizarro comienza a pintar en el marco alicantino, había vivido el conflicto bélico directamente y su decisión –compaginada durante el resto de su vida con su profesión del negocio familiar de la gerencia del almacén de maderas– está definitivamente tomada. Con 33 años cumplidos, no se trata, ni mucho menos, de una opción de simple “divertimiento” o de mero aficionado. Y lo demuestra su resolutiva prueba de querer medirse, a no tardar mucho, con los demás pintores de su entorno. De hecho, participar en los concursos era –y sigue siendo– una manera eficaz de darse a conocer, por una parte, y de cotejar los resultados de sus trabajos con los demás profesionales del momento, por otra, todo ello al margen de las posibles remuneraciones económicas a que hubiese lugar.

Conseguir premios supone –además de la citada compensación y del reconocimiento oficial alcanzado– introducir la producción artística personal en el fondo patrimonial de la entidad convocante del galardón. Y tales colecciones siempre acaban incrementando, antes o después, los depósitos museísticos correspondientes, derivándose, para el artista, las ventajas que de ello se deducen, de cara al futuro.

Precisamente en la coyuntura de los cuarenta alicantinos, como sucedía en tantas otras ciudades españolas, paralelamente a la represión sistematizada, las estructuras del régimen

fomentaban estratégicamente, en su afán de control y de promoción artística e ideológica, las actividades culturales y las convocatorias de concursos oficiales. Lo hacían, en principio, desde aquellos locales y entidades, de larga tradición, que además habían podido acoger, en las circunstancias anteriores al “Alzamiento Nacional”, las acciones socio-político-culturales republicanas, promovidas también entonces popular o institucionalmente. Un buen ejemplo de lo dicho serían los Ateneos, en este caso de Alicante y Elche.

Junto a esa “reconversión funcional” hay que tener en cuenta asimismo la existencia de nuevas entidades creadas desde el franquismo, que también iban a intervenir ampliamente en la vida sociocultural de la población. Entre ellas hay que destacar la activa Falange, encuadrada forzosamente en el Movimiento Nacional, con su inicial poder y control omnímodo, que luego se iría eclipsando, sin olvidar tampoco la nueva Organización Sindical, con sus sedes reconvertidas, contando con los espacios y locales de las instituciones sindicales de preguerra, todo ello junto con las estructuras de las diputaciones y de los ayuntamientos, de las sedes de la prensa y asimismo sin olvidar, en ningún momento, lógicamente la diversificada acción de la Iglesia Católica. Entre todas ellas, asumían la repartición de las vertientes de la educación, la cultura, el deporte, las fiestas y celebraciones y el ocio, en un conglomerado unitario y bien trabado, en el marco de aquel Nacional Catolicismo, puesto decididamente en marcha. (Recuérdese, en tal sentido, muy específicamente el paraguas intervencionista que suponía asimismo la denominada “Obra Sindical de Educación y Descanso” y sus numerosas convocatorias e intervenciones provinciales y nacionales).

En el concreto marco alicantino, podemos subrayar, durante la bisagra de ambas décadas de los cuarenta y cincuenta, abundantes convocatorias periódicas, referentes al quehacer artístico. En algunas de ellas tomará parte Francisco Pérez Pizarro, como vía de integración, aprendizaje personal y superación silenciosa. Comenzaremos indicando, en tal coyuntura, las



Fig. 3. *Bassa amb ametlers*, 1962. Óleo. 134 x 115 cm. Colección CAM.

actividades de la Diputación Provincial de Alicante, centradas sobre todo en torno a las “Exposiciones Provinciales de Bellas Artes” (la primera convocatoria se daría justamente en 1944), que en cierta medida se convertirían luego en un primer eslabón selectivo, relacionado con las célebres e históricas “Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”, reanudadas ya por el Estado en el año 1941, como cúspide oficial y máximo reflejo del restablecimiento artístico académico, durante años.

A un nivel distinto, la citada Obra Sindical de Educación y Descanso comenzó convocando, también desde principios de los cuarenta, sus “Exposiciones Provinciales de Arte” dirigidas –como bien rezaban las bases– a los “productores aficionados a la pintura”, con el loable fin de fomentar las actividades artísticas y la acción cultural entre los trabajadores. Aunque es cierto que ya más tarde, en los cincuenta, se dará un salto considerable al convocar, a través de los “Concursos de la Jefatura Provincial de la Obra Sindical de Educación y Descanso”, premios de mayores vuelos. En tal sentido, sirva de ejemplo el “Gran Premio Nacional de Pintura José Antonio Primo de Ribera” (1951) o el “Premio Nacional de Paisaje” que se incluían dentro de los “Concursos Nacionales y Provinciales de Pintura”. En ellos se desgranaban galardones de ambos rangos (nacionales y provinciales) en diferentes modalidades. Éste fue el primer caldo de cultivo de nuestro pintor.

Pero paralelamente a tal caldo de cultivo contextual, bien estará que nos preguntemos por los pintores que estaban activos en tal entorno, en continuidad de residencia o esporádicamente en sus visitas o participación en exposiciones. O dicho de otra manera ¿qué obras podría conocer Pérez Pizarro en tal tesitura? Sin duda, existe una amplia nómina de pintores, la mayoría ya activos desde antes de la guerra y otros que iban a incorporarse en la postguerra, atraídos además por el paisaje, entre otros géneros artísticos. Siendo el paisaje, los bodegones y naturalezas muertas, los interiores y las marinas temas recurrentes entre todos ellos ¿cuáles serían los nombres a citar aquí? Dado que, sin

duda, debemos distinguir entre influencias y modelos, entre sugerencias y distanciamientos. Hay muchos modos de incidir transvisualmente las imágenes entre sí. Y es esa categoría de relaciones entre las obras y la mirada inquisitiva la que nos interesa particularmente. ¿Qué pintores estaban “disponibles” para la curiosidad y apetencias estéticas de Francisco Pérez Pizarro, en ese tránsito entre las décadas iniciales de la postguerra alicantina? No olvidemos que para el talante autodidacta, la necesidad de constantes observaciones, de experiencias y contrastaciones frente a las obras mismas se refuerza, por compensación. Aprender viendo y aprender haciendo son dos principios básicos que el propio Pérez Pizarro convertiría en sus palancas fundamentales. ¿Cuáles podían ser las obras y los artistas que desfilaran con carácter ejemplarizante ante su sensibilidad secreta?

Citaremos resumidamente ese rosario de nombres, cuyas obras pudo conocer, admirar, distanciarse de ellas, absorber o ignorar. Algunos pintores acababan de desaparecer, lo que implicaba reconocimientos y homenajes: Heliodoro Guillem Pedemonti (1863-1940), Lorenzo Aguirre (1885-1942). Otros eran referencias obligadas, como Emilio Varela (1887-1951), Adelardo Parrilla (1877-1953), Gastón Castelló (1901-1986), Manuel Baeza (1911-1986) o José Pérezgil (1918-1998). Incluso había pintores que también compaginaban su entrega a la pintura con otras profesiones, como era el caso de Manuel González Santana (1904-1994) y Enrique Lledó (1923), empleados ambos de banca. También mantenían contacto con Alicante pintores no alicantinos, cuyas obras eran conocidas entonces: el albaceteño y célebre Benjamín Palencia (1894-1980), el murciano Ramón Gaya (1910-2003) el cubano-español e integradísimo política y artísticamente Pancho Cossío (1898-1970), los murcianos Luis Garay (1893-1956) y Juan Bonafé (1901-1969) o incluso el valenciano Francisco Lozano (1912-2000) mantenían admiración y contactos con el marco alicantino y sus paisajes, a los que tomaban como modelos frecuentemente. No creemos, pues, que haga falta ampliar más esa nómina, para constatar que la

educación estética de la mirada de Francisco Pérez Pizarro podía tener suficientes referencias al mundo de sus preferencias temáticas entre los pintores ya citados. Baste traer a colación, por ejemplo, las balsas, albercas y depósitos de agua de Emilio Varela o de Ramón Gaya, entre otros posibles. (La muestra “Alicante moderno, 1900-1960”, comisariada por Juan M. Bonet en el MUBAC 2010, puede ser un adecuado espejo de lo indicado, respecto a tal coyuntura histórica).

Tampoco podemos relegar el dato de la persistente influencia ejercida –que la mayoría de sus comentaristas suelen indicar– sobre sus primeras experiencias expresionistas figurativas, por parte del pintor francés Georges Rouault, cargado de religiosidad, cuyas obras tanta incidencia tuvieron, en aquella coyuntura histórica de postguerra, sobre numerosos artistas españoles y valencianos en concreto, a la hora de reforzar en negro los perfiles de las cosas y/o tabicar con trazos fuertes las fragmentaciones de escenas, como intenso recurso expresivo.

Volviendo –tras esta digresión dedicada al tema de las influencias– a la cuestión de los espacios expositivos en Alicante, importante es asimismo tener en cuenta cómo desde 1952 la Caja de Ahorros del Sureste de España (CASE) se incorpora, dentro de su programa institucional, a las actividades expositivas de Alicante en esas décadas, convirtiéndose en el auténtico polo de actividades destacadas, en el dominio de la cultura y especialmente en el de las artes plásticas, tanto a nivel nacional, regional y alicantino. Sin duda, se ha mantenido, hasta la actualidad, a través de sus diferentes transformaciones y fusiones, como la entidad, sin duda, más relevante al respecto, en dicho contexto.

Ya en los cincuenta, tuvo amplios ecos en Alicante, también, la “I Bienal del Reino de Valencia” (1951) que sirvió para la preparación y selección regional de la posterior “I Bienal Hispanoamericana de Arte” (Madrid, 1951), ya citada, y cuyo proyecto siguió su ciclo, concretándose en sus dos convocatorias respectivas más, la de 1953 (La Habana) y la de 1955 (Barcelona). Estos eventos artísticos fueron sumamente relevantes en la renovación del panorama nacional

de la época y asimismo incidieron considerablemente en las expectativas alicantinas del momento, como tendremos ocasión de comentar.

Pérez Pizarro, como indicábamos, decide abrirse camino participando precisamente, en un primer periodo, en las convocatorias provinciales y nacionales de Educación y Descanso y en los certámenes de otras entidades provinciales (Convocatoria de Artesanía y Artes Plásticas, por ejemplo) entre los años 1945 y 1949, obteniendo algunos reconocimientos. Entre todos ellos será el más destacado el Primer Premio en la “Exposición Provincial de Arte” en 1948. Sin duda, estaba claro su empeño y la celeridad de su “puesta al día”. No eran simplemente su afición y logros artísticos, como ya hemos afirmado, los propios de una actividad coyuntural de “educación y descanso”. Había ciertamente muchas aspiraciones detrás de aquella entrega, como podría constatarse a no mucho tardar.

Era, ésta de los cuarenta, una primera etapa de consolidación en su camino de aprendizaje y preparación personal, una especie de espaldarazo a su autoestima, en un ambiente donde el mercado brillaba por su ausencia y el coleccionismo (no oficial) no levantaba aún el vuelo. De ahí que el hecho de ser admitido en la muestra de “Pintores alicantinos” (1950), promovida por el Ayuntamiento de su ciudad, tuviera ciertamente para él un alcance muy especial.

Se encuentra así ya animado a participar en la “I Bienal de Arte del Reino de Valencia”, que se planifica, como es sabido, en cuanto estudiada preparación regional de cara a la selección de las mejores obras destinadas a integrarse en la decisiva aventura polítocultural de la “I Bienal Hispanoamericana de Arte” (Madrid, octubre 1951). De hecho, era el único camino de que disponían los artistas alicantinos, si aspiraban a tomar parte en aquella convocatoria histórica, la planteada con aspiraciones más decisivas y renovadoras del periodo. En aquella coyuntura, estar en la nómina de los seleccionados suponía hallarse oficialmente en el debido camino y en la situación pertinente.

Del conjunto de artistas alicantinos, que se presentan a la “I Bienal de Arte del Reino

de Valencia”, citaremos entre otros, a Eusebio Sempere, Manuel Baeza y Gastón Castelló, a González Santana, José Pérezgil, Rafael Fernández y al propio Francisco Pérez Pizarro. Ese mismo año, una vez incluido en el circuito selectivo, participará también en la “I Bial Hispanoamericana de Arte”, en Madrid, junto a sus colegas alicantinos. La cota socialmente alcanzada era, pues, decisiva para él. Piénsese concretamente en la serie de nombres citados, del panorama alicantino, con los que ya se co-dea Francisco Pizarro expositivamente. En un único paso había logrado mostrar su obra en Valencia y ésta era seleccionada, a la vez, para incluirse y desplazarse a la relevante y extensa muestra de Madrid. Además, completando la trayectoria personal, se verá potenciada su figura de constante y silencioso luchador cuando, en ese mismo año de 1951, tras la convocatoria del “Ier Concurso Nacional de Pintura” la Diputación Provincial de Alicante le otorgue la Medalla de Plata.

De hecho, en su autodidactismo, la entrega y el esfuerzo de Pérez Pizarro había conseguido, en un plazo aproximado de siete años —reforzado ampliamente su aprendizaje—, ubicarse entre los artistas alicantinos reconocidos social e institucionalmente. Es palpable que le atraen —y domina— las técnicas de la pintura y de la acuarela y que, desde su introducción al quehacer artístico, quedó seducido por una figuración tocada de cierto impresionismo, decantada pronto abiertamente hacia una creciente expresividad e intensidad visual, dentro siempre de una particular sobriedad.

Sabía componer con soltura, buscando planteamientos originales, armonizando simplicidad y fuerza poética. No buscaba una mirada convencional sobre la realidad, sino que la figuración propia de su etapa inicial estuvo, por lo común, presidida por notables esfuerzos de reinterpretación de las imágenes de los objetos y de las realidades del entorno, a veces deformando sutilmente los elementos representados o imponiendo especiales recursos en los juegos de perspectiva, pero siempre austero en sus colores, veladuras u opciones geométricas de re-

fuerzo compositivo de las formas objetuales, sin olvidar sus diversificadas sugerencias líricas. De ahí la particular fuerza de sus arquitecturas, objetos, naturalezas muertas y sobre todo paisajes, caminos, surcos, albercas en quietud, cementerios, campos y vallados plenos de misterio, ambigüedad figurativa y marcada expresión.

Quizás interese recordar su doble entrega, desde sus inicios, a la práctica de la pintura y de la acuarela, que a menudo conjugaba en sus estrategias metodológicas y técnicas. Vale la pena suponer el peso considerable que, en su autoformación, tuvo el ejercicio de las técnicas de la acuarela, que llegó a dominar con amplia soltura y con recursos personales. Parte de sus obras son efectivamente acuarelas, en ambas fases estilísticas (tanto en la de figuración como en el informalismo).

En 1954 pronunciaría una conferencia titulada exactamente “Óleo y acuarela”, promovida por el histórico Instituto de Estudios Alicantinos, dentro de sus cíclicos Coloquios de Cultura. En realidad, no debió resultarle difícil a Pérez Pizarro darse cuenta, al ejecutar sus acuarelas, de las posibilidades abstractas de las formas que trazaba y distribuía compositivamente con esponjas y trapos de arrastre, pero también con espátulas, potenciando técnicas personales, en función de sus logros y de sus búsquedas. Sin duda, como decimos, su dedicación a la acuarela influyó asimismo intensamente en sus trabajos paralelos con óleo, buscando, de este modo, soluciones transitorias e híbridas en su cada vez más consolidado quehacer. Le sería fácil caer en la cuenta de que determinados fragmentos de sus trabajos de acuarela eran claras opciones informales, si se aislaban y enfatizaban autónomamente.

“Sus acuarelas jugosas, tratadas incluso con espátula eran todo un reto a las fórmulas tradicionales. Recuerdo que me gustaba interrogarle sobre su técnica. [Y sus respuestas eran siempre contundentes]. “Coges un tubo de acuarela, aprietas y lo esparces sobre el papel. Encima colocas otro color y otro y otro. Todos los que juzgues necesarios. Entonces con la espátula vas

buscando después el color primitivo, fundiéndolos al mismo tiempo, logrando formas y realizando la pintura”. Él pintaba de afuera adentro, como un cirujano que ahonda en los tejidos, con una habilidad asombrosa. Mezclaba, fundía y armonizaba. No le estaba vedado el quid de la transparencia”. Francisco G. Seijo. “La técnica de Pérez Pizarro”, Capítulo XI, página 78, en AA. VV. *Homenaje a Francisco Pizarro*. CASE. Alicante, 1967.

Por otro lado, es también importante, en lo que hace referencia a la vertiente social de su existencia, más allá de la proverbial timidez y discreción, que se reitera en exceso en los comentarios de amigos y colegas, cuando tratan de caracterizar su temperamento y su carácter, hacer constar cómo, a través de la práctica de la pintura, gracias asimismo a sus lecturas y paralela afición musical, consiguió establecer sólidas y amplias amistades, por medio de las reuniones y tertulias que mantenía, según los casos, en su estudio y/o en su domicilio. Su esposa María Poveda también solía asistir. De hecho estaba muy en conexión con el mundo artístico de su marido. Al fin y al cabo era ella la que se preocupaba de que él disfrutara de un ambiente favorable para trabajar y estaba pendiente incluso, ante sus participaciones en concursos, muestras colectivas o individuales, de cuanto hacía referencia a las gestiones y cuidados de empaquetamiento y envío. En cierto sentido podríamos decir que era su mano derecha y hasta su representante. A las citadas reuniones –en las que se hablaba de todo, con preferencia de arte– acudían bastante asiduamente el poeta Manuel Molina, Pérez Burilo y el crítico José Antonio Cía Martínez; más intermitentemente las frecuentaban también el escritor José Vicente Mateo, Rafael Azuar, el crítico Ernesto Contreras o los artistas Gastón Castelló y Adrián Carrillo.

Por otra parte, el hecho de que consten documentadas sus intervenciones en programas de radio y en diversas conferencias, pero también en escritos de prensa y artículos de revistas –siempre en torno a temas de alcance artístico o estético– nos hace suponer que Pérez Pizarro

no sólo leía, como se nos asegura, poesía y novelas, sino también abundantes ensayos, producidos en la época sobre historia del arte, crítica y estética. Su biblioteca, que se conserva dividida ahora entre los hijos, es una buena prueba eloocuente de lo dicho. Nos atrevemos a sugerir que aquel autodidacta artístico, como titulado en magisterio, tenía una base cultural francamente sólida, que además se fue ampliando y especializando, en sus reflexiones en torno al arte. Personalmente siempre he pensado que “hacer hablar a las bibliotecas personales” es uno de los principales caminos de eficaz investigación, sobre todo en el caso de los artistas. Quizás sea ésta aún una tarea pendiente, pero indiscutiblemente necesaria.

Ahí quedan algunos de los títulos de sus intervenciones públicas para ratificar adecuadamente ese perfil suyo reflexivo y preocupado por el estudio, teórico, práctico e histórico en torno al arte: “Naturaleza muerta, no ; naturaleza viva” (charla radiofónica de 1954); “Sentido interpretativo del arte español” (artículo de 1955); “Sugerencias sobre la pintura” (artículo de 1955); “El arte y la religión” (charla radiofónica de 1956); “La pintura abstracta” (conferencia también de 1956) o el texto “La pintura en el mundo de hoy” (artículo de 1958). También intervino en el coloquio colectivo, formando parte de la mesa redonda titulada “Las pinturas abstractas de Pérez Pizarro” mantenido en el año 1960, junto a sus amigos, el crítico José Antonio Cía Martínez y el escritor José Vicente Mateo, con motivo de su cuarta muestra individual doble, tanto en el Instituto Musical “Oscar Esplá”, como en la histórica Sala “La Decoradora” de Alicante.

Con esta información queremos ratificar que si era callado y algo retraído en público, nos consta que en el círculo de sus amistades era abierto y hasta locuaz en sus intervenciones, sobre todo si se trataba de temas culturales que le eran próximos: pintura, música o literatura. De ahí la justa consideración que en el contexto cultural alicantino de la época se le otorgaba y reconocía, motivo por el que era invitado, a menudo, a participar con escritos y conferencias

en diferentes eventos y también, por ejemplo, a realizar personalmente, en 1954, los bocetos para las escenografías de “El Segador” de Azorín y de “Medea”, representadas ambas piezas en el Teatro Principal de Alicante. Igualmente realizó ilustraciones para diferentes revistas y publicaciones, como es el caso del número 28 de la revista *Verbo* (Alicante, 1953) o la portada de la revista *Idealidad* nº 61 (Alicante, 1963).

Pero retornemos –una vez conocido mejor el perfil biográfico de Pérez Pizarro– a su producción pictórica y a su creciente consolidación. Será en 1952 cuando en el “II Concurso Nacional de Pintura” –con su obra “La Alberca / Atisbo de la Primavera en la Alberca”, óleo de 151 x 191 cms– consiga de la Diputación de Alicante el Premio Nacional de Paisaje. Se trata de una de las obras más conocidas del autor, muy representativa además de su sólida etapa de pintor figurativo de paisajes, que forma parte actualmente de los fondos artísticos de la Diputación y expuesta en el MUBAG con motivo de la muestra “Alicante moderno”, comisariada por Juan Manuel Bonet (2010).

Quizás podamos asumirla como una obra-resumen de toda una serie e incluso de esta etapa suya. En realidad, mantiene el sentido lírico del paisaje, a la vez que alcanza un rotundo pero controlado expresionismo, tocado de retenida dramaticidad escenográfica, sin que falten las huellas de lo humano. He ahí un fragmento de realidad cotidiana, de la dura realidad de postguerra, nunca exenta tampoco de esperanzas. Presenta, además, en su factura una clara preocupación compositiva y nos comunica sumo cuidado y afectividad en su realización, incluso, por la ponderada materia pictórica empleada y su controlado tratamiento, en el seno de la propuesta plástica asumida.

Precisamente es esa particular composición de “La Alberca” lo que ayuda efectivamente a dotar a esta obra de una fuerza expresiva potente, dentro de su total quietud. El espectador se halla asomado directamente a la alberca. Podría tocar el agua con la mano, si quisiera, con sólo intentarlo. Dado que la mirada se dirige claramente hacia su lejano extremo izquierdo, casi se

pierde, en consecuencia, de vista el resto. Sólo ése teórico ángulo monopoliza ya la atención del espectador. Un ángulo que sabemos mentalmente que es recto, formado por los márgenes de la alberca, pero convertido en obtuso por el recurso a los juegos de la perspectiva. En ese primer plano, nuestra sorprendida mirada choca y se encuentra, por una parte, con el lado de enfrente de la alberca –paralelo al espectador– que corta y ocupa la mitad horizontal del cuadro, mientras, por otra, se refuerza la apertura visual del otro margen hacia la izquierda, ampliando la escena.

Todo sucede en ese entorno donde habita ahora la percepción del espectador. Son esos márgenes los que determinan el dentro y el afuera del ámbito disponible. Están especialmente reforzados además, dichos márgenes, con su protagonismo, por lo que a primera vista se nos aparecen numerosas ramas, aún desnudas de follaje, que –salpicadas en el espacio– marcan la ubicación concreta de los árboles, retorcidos, en el campo circundante e indeterminado hacia lo lejos. Ahí está la otra perspectiva que huye, indeterminada. Sin duda, deben rodear también totalmente a la alberca, los demás márgenes, que imaginamos ya fuera del campo de la representación.

Abajo el agua refleja potente la escena superior. Los juegos de reflejos del agua son fundamentales. En frente, ya lo hemos dicho, el margen traza, prácticamente, el eje de la mitad del cuadro, que queda así dividido en dos. Sólo a la derecha se adivina una fracción de casa, que aparece reflejada también en total simetría bajo el extremo profundo y descendente del agua remansada. El cielo y las aguas adoptan las mismas tonalidades oscuras y sobrias, dominadas por el ocre persistente del conjunto. A la izquierda, inesperadamente, sin explicación determinada, en medio de la dureza del paisaje, una rama florida –quizás del añorado almendro– se deja caer sobre las aguas, posiblemente para mejor reflejarse en ellas. Es la única rama florida existente en la composición cuajada, por doquier, de otras ramas aún secas y reflejadas con sus brazos en alto. ¿Alegoría secreta de otros ecos de esperanza?



Fig. 4. *Abstracción*, 1960. Acuarela. Colección MUBAG.

Hemos sentido la rotunda e irresistible tentación transgresora de dar la vuelta al cuadro, aprovechando el viejo recurso especular. Y sucede justamente lo que nos temíamos. Por una parte, la composición sigue funcionando con limpieza y la representación se mantiene unitaria y sólida. Sin embargo, la línea de horizonte ha variado su registro de nivel de altura. Ahora el espectador no se encuentra ya ubicado sobre los márgenes de la alberca, observándola desde una posición de altura, sino que, de pronto, se halla totalmente como flotando dentro de las aguas mismas y contempla, horrorizado, la elevación compositiva de los márgenes, hacia los

que debería avanzar, nadando en su fantasía, para poder salvarse. La fantasmagoría se multiplica, pues, en su inviabilidad transgresora. Pero mejor devolvamos el cuadro a su posición correcta, aquélla que exactamente pensó y quiso darle Pérez Pizarro.

Qué lejos quedan estos paisajes de la tradición luminista heredada por otros autores y de la que es lejano nuestro pintor, que busca más bien el misterio y el lirismo enigmático. Observando con mayor minuciosidad la obra, descubrimos, contra el horizonte, la figura lejana de una mujer –poco más que el juego de un trazo rojo y negro– seguida por un perro. (Quizás se

llame “Cuqui” como aquel animal callejero que compartiría junto a él, hasta el final de su amo, el ritmo de sus días). Adivinamos que la mujer camina con cierta lentitud, cruzando pesadamente la escena. Avanza algo curvada sobre sí misma hacia la casa, justamente frente a la luminosidad de fondo, que da fuerza y viveza visual al conjunto de la escena. De ahí arranca todo el cálculo de la presencia de la luz en el cuadro, reforzando el protagonismo indiscutible de los márgenes, entre ambos reflejos diversificados hacia el cielo y acariciando el agua.

Un triángulo de reflejos, pues, en el cristal del estanque, con sus vértices agudos ubicados respectivamente en la rama de flores y en la silueta vetusta de la casa, que escapa hacia los límites del cuadro; en el otro extremo, mientras, el vértice obtuso y abierto del singular triángulo se localiza en la lejana figura –mínima– de la mujer, convertida, ella sí, en el centro espacial del cuadro. Tres enigmáticas presencias quizás simbólicas y altamente expresivas. En pleno silencio del atardecer la mujer –encorvada– regresa a la casa y las flores de esa rama singular esperan, es posible que sedientas de agua, mientras siguen y seguirán reflejándose en ella.

Atisbo de primavera y recuerdo real del invierno. Alegoría del tránsito de la existencia, entre el silencio dramático de la escena y una cierta esperanza sólo mínimamente apuntada. En realidad, aún predomina claramente el invierno en el paisaje, en la totalidad figurativa del cuadro, en los árboles, en el reflejo de las aguas y en nuestra mirada silenciosa, que queda contagiada de la escena. La geometría existente en la propuesta plástica es mínima y siempre se halla al servicio pleno de la composición, haciendo asimismo que las formas sean altamente escuetas. El cromatismo permanece sobrio y menguado, entre marrones, ocre y sutiles verdosidades sugeridas. El misterio, la narratividad y la fuerza imaginativa se dan, a fin de cuentas, la mano. ¿Por qué no nos atrevemos a desgranar un cuento a partir de la escena o una mínimas intervenciones musicales?

Indirectamente la imagen nos lleva a formularnos ciertas preguntas. ¿Qué melodías

escuchaba Pérez Pizarro en esta época, cuáles fueron sus lecturas? Al fin y al cabo, se trataría de juegos e intercambios entre imágenes y palabras, entre recursos plásticos y literatura. Esas eran, aún, en este contexto histórico de principios de los cincuenta, las claves de su “poética figurativa”, las estrategias activadas por la representación expresiva de Francisco Pérez Pizarro y esas aún sus concepciones del arte.

Pero hablemos todavía un poco más de su extensa actividad como acuarelista. Nos interesa ese fundamental contrapunto-enlace con su pintura. Justo en ese mismo año en que gana la Medalla de Oro del Premio Nacional de Paisaje, toma parte asimismo en la “Primera Exposición Nacional de Acuarelistas” en el Ayuntamiento de Alicante. De hecho, sigue entusiasmándole esta modalidad artística y no la considera, desde su punto de vista, una opción menor o secundaria. La prueba de ello es que sigue alternando ambas técnicas, sosteniendo la experimentalidad del óleo y de la acuarela en paralelo, como ya antes indicamos. Sólo dos años después, en 1954, en las Salas de la Diputación, tendrá lugar su primera gran muestra individual, justamente pasados ya diez años de que se iniciase, con voluntarismo y decisión, su actividad artística.

Sería, sin duda, para él, una fecha doblemente emblemática: se trataba, nada menos que de su primera exposición personal y a ello se añade la celebración de su primera década de actividad artística. Se unieron cronológicamente, pues, dos eventos de innegable trascendencia personal. Tampoco deja de ser significativo, además, que las 26 obras colgadas en dicha muestra sean todas ellas acuarelas. Paisajes rurales especialmente o urbanos, interiores, objetos aislados, naturalezas muertas, escenas costumbristas, caminos y marinas.

Estaba claro que en esta década inicial de su trabajo había evolucionado, correlativamente a su aprendizaje, influido primero por planteamientos propios del impresionismo local aún vigente o por algunas figuras puntuales de la historia del arte, hacia un marcado expresionismo, a veces misterioso, a veces dramático, jugando con las perspectivas, recurriendo a la progresiva

deformación de ciertos elementos de sus figuraciones, restringiendo la viveza de los colores, hasta hacerse austero y prefiriendo tonalidades oscuras y enigmáticas.

Mas, junto a estas propuestas, ya se aventuran también planteamientos y aplicaciones técnicas mucho más libres y más ambiciosos objetivos. Citemos, por ejemplo, a tal respecto, sus obras “Carnaval”, acuarela sobre papel de 1949, 47 x 54 cms, y “Cementerio de San Juan”, pintura de 131 x 100 cms, con sus influencias expresionistas y las lejanas herencias postcubistas en las composiciones. “Todo lo misterioso me parece intensamente seductor y humano. Por eso me interesa tanto”. Tal llegó a decir, como he podido leer, en una cita suya.

Estamos convencidos de que su evolución y acercamiento progresivos hacia imperativos propios de la abstracción informal, arrancan precisamente de determinadas experiencias llevadas a cabo concretamente con la acuarela. La prueba es que algunos de sus trabajos sobre papel, de mediados de la década de los cincuenta, ya denotan ese acelerado descubrimiento. Porque una cosa es realizar acuarelas –tradicionales en su composición– de manera suelta y libre, jugando con el medio acuoso, con las manchas cromáticas, con los trazos gestuales sobre el blanco y otra muy diferente es realizar acuarelas con presupuestos cada vez más alejados de la concepción tradicional de la figuración “amarrada”, asumiendo las experiencias del medio como fines en sí mismos, reforzando el juego de los significantes, progresivamente autónomos en sus aspiraciones, aunque se mantenga el motivo referencial como excusa de la composición, cada vez más libre y próxima a la abstracción.

“No podemos estar satisfechos nunca, ni encasillarnos entre los quietistas. Hay que pintar y pintar. Superarse, encontrarse y, más que nada, progresar. Es igual pintar en figurativo que en abstracto. Lo que realmente interesa y cuenta es la buena pintura”. [...]. “Pero siempre me falta algo. Quisiera hallar el secreto para suspender la pintura en el vacío. Lograr y obtener sólo pin-

tura”. Francisco Pizarro. Declaraciones a F. G. Seijo, recogidas en su *Homenaje* de 1967, *op. cit supra*.

Alea jacta est. Pérez Pizarro había descubierto “su” personal camino hacia la modernidad, singular y diferenciado, aproximándose por su cuenta a la vanguardia, en un contexto como el alicantino, donde muy pocos nombres se preocuparon por los imperativos de la abstracción, en esa coyuntura histórica. Sirvan de ajustado y meritorio ejemplo, Eusebio Sempere (Onil, 1923-1985) con su abstracción geométrica, Juana Francés (Alicante, 1926-Madrid, 1990) con su informalismo matérico en esos años y Pérez Pizarro, nuestro autor. Coincidieron en algunas exposiciones colectivas, pero no cabe hablar explícitamente de relaciones personales o influencias directas entre ellos. Eusebio Sempere y Pérez Pizarro pertenecerían conjuntamente al Grupo Parpalló. Uno desde París y el otro desde Alicante.

De hecho, Francisco Pérez Pizarro nunca renunció a la práctica de lo que –con él– bien podríamos denominar la “acuarela abstracta”, como él mismo gustaba repetir. Buena prueba de ello es que, a partir de año 1956, en todas sus exposiciones, individuales y colectivas, incluirá tanto pinturas como acuarelas, siempre ya de acentuado carácter informal.

III

Ese tránsito, de una “poética” a otra, no sólo supone aceleración e intensidad de experiencias pictóricas. Implica, en él, también profundas reflexiones y replanteamientos, intensificación de lecturas, información sobre el tema, interés respecto a cuanto sucede en esa abierta polémica del momento, entre la figuración y la abstracción. No se olvide que es –como ya se ha apuntado– en este marco cronológico cuando acentúa, por su parte, la frecuencia de sus conferencias y redacción de artículos en torno a la coyuntura artística existente y a sus temas básicos.

Es lógico pensar que su entrega al arte abstracto supuso una fuerte preparación práctica, pero asimismo una no menos intensa adaptación intelectual a sus presupuestos. Es fácil entender esa exigencia de justificación de la acción informal. Pintar y hablar acerca de su pintura. He ahí dos facetas lógicamente correlacionadas. Pero de igual modo me gustaría insistir en su elevado nivel cultural. Consultaba a menudo revistas de arte que guardaba, en especial francesas, idioma que conocía. Lo cual nos hace pensar que “ver obra”, “leer textos y revistas sobre arte” eran asimismo correlatos naturales a su “hacer artístico”.

De hecho, consiguió el respeto y la admiración no sólo de amigos y colegas, sino asimismo de la crítica especializada, en su contexto alicantino, como queda probado. Y debía igualmente intervenir explicando su quehacer al público, didácticamente, como hizo en Institutos y Centros cívicos, también en determinados medios de comunicación.

Nos es bien conocida su participación en Valencia en las Bienales preparatorias para otros eventos, lo cual le permitirá asistir a las tres Bienales Hispanoamericanas de Madrid (1951), La Habana (1953) y Barcelona, (1955). Efectivamente, sus crecientes contactos con el contexto artístico de Valencia, a través del Instituto Iberoamericano –muy activo en aquella época en los medios culturales valencianos– y la participación en diversas muestras de arte, organizadas desde dicha entidad, serán fundamentales para él, logrando dar un salto en el radio de acción de sus intervenciones plásticas y consiguiendo compensar, de entrada, su aislamiento, más allá del horizonte alicantino.

Ese acelerado reforzamiento de contactos vino a producirse coincidiendo precisamente con su interés por las nuevas formas artísticas, ejemplificadas en el informalismo, como opción paradigmática de la vanguardia de aquel momento. Piénsese que en mayo de 1955 llega a Valencia la exposición “Tendencias recientes de la pintura francesa: 1945-55” y que en mayo de 1956 hará lo propio también la muestra “Arte abstracto español. Salón nacional de arte no fi-

gurativo”. Dos acontecimientos que respaldaban y daban publicidad a la nueva opción, en el marco valenciano. Un marco nada proclive tampoco –digámoslo– a las aventuras vanguardistas. Por eso las reacciones colectivas de finales de los cuarenta y los cincuenta en Valencia, a favor de nuevas estéticas. Pero la sociedad no entendía tales presupuestos, ni se esforzaba en entenderlos.. Por eso la llegada de tales muestras fue un buen respaldo, al exponerse dichas opciones artísticas novedosas, en un dominio hostil. Tampoco la prensa iba más allá de lo establecido, comúnmente, sin abundar otra información que la estabilizada históricamente desde la Real Academia de Bellas Artes y desde la Escuela a ella tradicionalmente vinculada.

Era, pues, claro que Pérez Pizarro, sumándose a una restringida aventura colectiva, había quemado sus naves y que sus nuevos planteamientos estéticos se habían convertido en su más reciente tarjeta de visita, aunque en el contexto alicantino no dejará de causar plurales reacciones –en un sentido y en otro– este radicalizado, aunque progresivo, cambio estilístico suyo.

Lógicamente la polémica –que hoy nos puede parecer extraña, si no se tiene en cuenta la perspectiva histórica– frente a la abstracción era reflejo de la dificultad que el acercamiento al nuevo arte implicaba, en un medio tan conservador como pudiera ser el duro contexto alicantino, aún más renuente quizás que el valenciano. Fue pionero, por su parte, en esta experimentalidad, desde el tratamiento y aplicación de los materiales, en sus nuevas propuestas plásticas, abiertas a la abstracción lírica. Aquellas conferencias e intervenciones suyas en la radio o en convocatorias culturales adoptarán justamente un papel didáctico y educativo, a partir de sus propios trabajos, tarea pedagógica que para un titulado en magisterio no debía ser extraño ni difícil.

Sin embargo, junto a cierta incompreensión, también es seguro que determinados críticos de arte, como hemos sugerido, estuvieron a su lado (y otros en frente). Buena prueba de ello será, por ejemplo, el caso de Ernesto Contreras



Fig. 5. *Paisatge*, 1953. Óleo. Colección CAM.

(1930-1993), destacado crítico de arte, que respaldó, desde la prensa, a Pérez Pizarro, tras su decidido paso a la vanguardia, mientras que antes, en su quehacer precedente, no se había interesado en exceso por su producción artística figurativa, a la inversa de lo que ocurrió con otros comentaristas.

Hemos subrayado estos dos hechos (la intensificación de sus contactos con Valencia y el respaldo de Ernesto Contreras o Francisco Armengot), toda vez que consideramos importante justificar una serie de situaciones paralelas que pueden explicar desde dentro, mucho mejor, algunos datos que afectaron a su biografía personal y artística.

El papel del Instituto Iberoamericano de Valencia, como Delegación, a su vez, del Instituto

de Cultura Hispánica, dirigido entonces por Alfredo Sánchez Bella, —entidad bien relacionada lógicamente con el Ayuntamiento, la Diputación y el Instituto Francés, con el Instituto de Estudios Americanos y el Ateneo Mercantil— jugó un importante papel en esta historia del arte valenciano de los años cincuenta. Es oportuno apuntar asimismo las estrechas y hábiles relaciones que mantenía con dicha entidad el crítico Vicente Aguilera Cerni (Valencia, 1920-2005), figura destacada e imprescindible de tales décadas en el panorama valenciano. Recuérdese cómo en el año 1959 recibió el Premio Internacional a la Crítica de Arte, nada menos que en la XXIX Bienal de Venecia, galardón otorgado por un jurado presidido por su maestro y amigo Giulio Carlo Argan. Profesionalmente fue, sin

duda alguna, su consagración definitiva y la base innegable de su prestigio, tanto entonces como de cara al futuro.

Históricamente será también, todo un síntoma que en el año 1955, tras las gestiones del Instituto Iberoamericano, que ya había sido básico en la organización de las Bienales Hispanoamericanas, se pone en marcha la iniciativa del “I Salón de Otoño” en el Ateneo Mercantil de Valencia, actividad que aún sigue celebrándose en la actualidad, tras más de medio siglo de existencia. Pues bien, a ese evento inicial es invitado ya Francisco Pérez Pizarro, que aún no expondrá pintura abstracta, sino figurativa (“La plazoleta”). No obstante, en la tercera edición del citado Salón de Otoño, en el año 1957, sí que presentará ya una obra informalista (“Ritmo o danza espacial). De hecho, tras su paso por las Bienales del Reino de Valencia, celebradas en la primera mitad de la década, Pérez Pizarro mantiene abundantes contactos en el contexto cultural valenciano, marco donde se le considerara claramente involucrado ya con las opciones informalistas del momento.

La prueba clave de lo dicho está en que en 1956, será invitado a adscribirse en una formación –hoy histórica– tan destacada como lo fue el “Grupo Parpalló”, participando inmediatamente en su primera exposición institucional, celebrada asimismo en el Ateneo Mercantil de Valencia. Para Francisco Pérez Pizarro se trata, por cierto, de un paso definitivo, de plena normalización artística y que cualitativamente le va a ubicar en una nueva red de personas y obras.

Es importante asimismo pensar que Aguilera Cerni, auténtico ideólogo del proyecto, a la hora de aglutinar el Grupo Parpalló, como colectivo de reflexión estética, de gestión cultural y de creación plástica, que respalda la emergencia del “arte vivo” del momento, tenía muy claro que convenía –dentro de la abultada nómina que se estaba bosquejando– contar no sólo con miembros jóvenes, activos y residentes en Valencia, sino también con determinados artistas valencianos que trabajaban entonces en Madrid, Barcelona o París, sin olvidarse igualmente de invitar a representantes consolidados

del arte que se estaba realizando en Castellón y Alicante.

Esta doble mirada primero hacia el exterior del área valenciana y luego, en su radio interior, hacia el resto de “las provincias” era fruto de un minucioso cálculo y de sosegada meditación. La decisión estaba dirigida a conseguir una mayor eficacia participativa y una más sólida convocatoria. Por una parte, se mantenía un directo contacto con la producción de los valencianos residentes en París, Madrid o Barcelona, con lo que se aseguraba una estrecha relación internacional y nacional, que luego se ratificará también con los contenidos y las firmas extranjeras de la publicación periódica del Grupo, la revista titulada “Arte Vivo”, de la que existe una reedición facsímil. Por otra parte, se quería vincular el Grupo Parpalló no sólo con la ciudad de Valencia, sino globalmente asegurarlo en sus contactos con el resto de nuestra comunidad. De ahí la invitación, planteada como cuota de cohesión, –tal como me ratificó el amigo Aguilera Cerni, personalmente, años después– referida a las incorporaciones de Pérez Pizarro y también de Luis Prades Perona (Castellón, 1929), cuando se estaba articulando el lanzamiento inicial del colectivo.

Como es sabido, el Grupo Parpalló, con sus 31 miembros en total, tuvo dos etapas de existencia bien diferenciadas, separadas además por una intensa crisis. Una primera fase constitutiva, que va desde la presentación pública (“Carta abierta del Grupo Parpalló”) en diciembre de 1956 a julio de 1958. La crisis no fue puntual y rápida, sino que se fue gestando y se mantuvo sostenidamente entre agosto de 1958 hasta julio de 1959. Por su parte, la segunda etapa, la realmente definitiva del Grupo, ya con un programa más homogéneo y coherente, se desarrolló entre octubre de 1959 a agosto de 1961.

Con una nómina tan amplia, el “Primer Parpalló” tuvo insalvables dificultades a la hora de mantener el consenso y de conseguir una mínima cohesión entre todos ellos, contando además con una relativa dispersión geográfica, en algunos casos excesiva. Tampoco hubo en él ningún programa que marcara una tendencia concreta,

ni aspiraciones a una “poética” unitaria. Estudiando hoy las obras producidas entonces por sus numerosos participantes, descubrimos una diáspora estética que recorre el virtual y difícil “continuum” que va entre una plural figuración, por un lado, y la abstracción, tanto informal como geométrica, por otro.

Pérez Pizarro, dentro del colectivo recién conformado, era el miembro de más edad y perteneció exclusivamente a la etapa del Primer Parpalló, participando, por ello, en las cinco exposiciones iniciales, organizadas por el grupo cronológicamente en Valencia-Barcelona-Valencia-Madrid-Valencia. Sin embargo, la crisis y el reajuste correspondientes (llevado éste a cabo en dos momentos consecutivos) dentro del colectivo, le arrastran a él también, como a tantos otros miembros. De hecho, Pérez Pizarro ya no figurará en la lista de los adscritos al “Segundo Grupo Parpalló”, que se recoge en la revista *Arte Vivo*, órgano del colectivo, en su tercera entrega (segunda época), aparecida concretamente en mayo de 1959. De ella ya han desaparecido nada menos que once nombres. En la entrega siguiente de la misma revista (cuarta entrega, segunda época, julio 1959) desaparecerán asimismo otros siete nombres más. La reducción, por tanto, había sido profundamente drástica y no con excesivos miramientos. De ahí –como nos han confirmado numerosos exmiembros de entonces– la tensión y el distanciamiento personal aparecidos entre muchos involucrados en el proceso, al dar por resuelto drásticamente el tema, sin muchas consultas ni mano izquierda.

¿Pero qué había ocurrido, verdaderamente, en el seno del Grupo Parpalló? Expuesto con brevedad, se trató de un reajuste motivado básicamente por la búsqueda de una mayor operatividad y por una creciente ideologización unitaria, respecto a los presupuestos programáticos que se deseaba puntualizar para el colectivo. Los contenidos últimos de la propia revista “Arte vivo” / “Parpalló” lo dejan ya bien claro, en esa línea indicada.

Los miembros definitivos del Grupo serán, pues, tres pintores (Monjalés, Doro Balaguer

y Eusebio Sempere), un escultor (Alfaro), un decorador (Martínez Peris), dos arquitectos (Juanjo Estellés y Pablo Navarro) y dos críticos de arte (Aguilera Cerni y Giménez Pericás). La reducción a un total de nueve miembros, hacía, sin duda, mucho más fácil buscar como uno de los objetivos fundamentales la integración de las artes. En el fondo, se puede predicar de ellos, en común: (cito) “su vocación humanista, una clara intencionalidad progresista, con el telón de fondo de la interdisciplinaridad”. Su actividad conjunta continuó, en esa línea, hasta 1961. De alguna forma también, la escisión en el grupo puede entenderse ya como un síntoma de la crisis paralela que iba a experimentar la propia abstracción informal. Otras opciones estaban dispuestas a relevar al informalismo como clave puntera de la neovanguardia. Nuevos aires se avecinaban por doquier. (Pablo Ramírez *El Grupo Parpalló. La construcción de una vanguardia*. Inst. Alfons el Magnánimo. Valencia, 200).

Tres años escasos vinculado al Grupo Parpalló, en su primera etapa, le permitieron, pues, a Pérez Pizarro consolidar su impronta de pintor abstracto, adscrito a la vertiente informal. Es claro que el espaldarazo le vino, ante todo, por su esfuerzo y constancia por afianzarse en sus experiencias vanguardistas, identificándose plenamente con ellas. Piénsese además que, como miembro del grupo, recibía la publicación del colectivo “Arte Vivo” y en ella se exponían planteamientos teóricos, se comentaban o defendían posturas y opciones estéticas y se aportaban informaciones en relación al panorama artístico del momento o se reseñaban incluso exposiciones concretas. Reflexión y práctica, argumentaciones y teoría podían articularse mutuamente, poniendo a prueba efectos y estrategias, objetivos y logros.

Incluso, será positivo recordar que en la segunda entrega de *Arte Vivo*, aparecida en julio de 1957, se incluía un artículo, firmado por Francisco Armengot, dedicado a la obra informalista de Pérez Pizarro. Un dato realmente significativo, ya que no todos los miembros del Grupo Parpalló contaron con tal respaldo escrito en el órgano oficial del colectivo.

“Pérez Pizarro, a través de su fuerte temperamento de pintor puro, ha llegado a esta conclusión: la pintura no es la representación de nada concreto, sino la “visión” de lo interno. Lo interno de un pintor no puede representarse por un juego de líneas y figuras geométricas, compuestas de tal modo que respondan a una estructura calculada. La “fe plástica” ha de estar más cerca del cosmos que de la ciencia exacta. Yo diría que Pérez Pizarro es un miniaturista cósmico que ha tenido la dicha de encontrar la perspectiva del helicoide, en fuga interna, y que valiéndose del color da a sus obras una dimensión de profundidad espacial y al mismo tiempo una hondura poética desprovista de elementos lineales”. F. Armengot. *Arte Vivo* nº 2, página 5. Valencia, 1957.

Curiosamente el autor insiste en la dualidad entre abstracción geométrica y abstracción informal en este texto. Subrayando la adscripción de Pérez Pizarro al informalismo. Y lo hace justamente en el marco del Grupo Parpalló. La diferencia entre un cosmos informal y un cosmos ordenado queda bien clara, aplicándose directamente, en este caso, a las estrategias pictóricas empleadas. Sin duda, las preferencias eran evidentes y los respaldos también. No obstante, en el seno del colectivo, el arte geométrico y normativo iba a fin de cuentas a ganar la partida, comenzando incluso por las prioridades que Aguilera pondría en marcha, casi ya de manera inmediata en el seno del grupo.

Pero volvamos, por nuestra parte, la mirada sobre la trayectoria global de Pérez Pizarro y a modo de ejercicio analítico y propedéutico, nos gustaría atender a la diferencia existente entre algunas obras suyas, que podrían denominarse –a nuestro parecer– “de transición”, frente a otras que se pueden considerar ya plenamente de raigambre informalista.

Por ejemplo, prestemos atención al análisis de dos cuadros suyos de 1956. El primero titulado “Botellas”, acuarelas sobre papel, de 49 x 59 cms., perteneciente a la colección familiar, descriptivamente se trata de un bodegón de recipientes, tema que aún se puede adivinar en la

composición, a partir de las formas abstractas, surgiendo éstas de entre los juegos pictóricos brumosos y de los trazos cromáticos difuminados, a pesar de los rascados y sobreintervenciones, que dan evidente fuerza a sus texturas y visuales, sobre fondos muy trabajados. El otro cuadro titulado “Caballo de Troya” es asimismo una acuarela sobre papel, de 59 x 69 cms, también del patrimonio familiar; se trata esquemáticamente de la figura de un caballo muy estilizado y blanquecina, contemplada lateralmente, que domina en totalidad la composición, al hallarse totalmente centrada. Combina el recurso a la geometría y a la intervención informal, planteada la silueta sobre unos oscuros fondos cromáticos circundantes que la refuerzan, por contraste. Ambos cuadros son de sobrio colorido y predomina aún, en ellos, la estaticidad y la quietud compositivas. Y aunque podemos reconocer las sugerencias denotativas de las formas (colección de botellas y caballo minimalista respectivamente), cabe también afirmar que se trata sólo ya de meros motivos coyunturales, frente a la rotundidad de los valores plásticos postulados, por sí mismos, en las dos propuestas.

Frente a ellos, otra obra de 1957, por ejemplo, “Ritmo o danza espacial”, óleo sobre lienzo, 122 x 99,5 cms., de la colección del Ateneo Mercantil de Valencia (III Salón de Otoño), demuestra la evidente maduración de su sensibilidad ante la abstracción, ratifica la habilidad en el uso del claroscuro y de la iluminación de las estructuras tridimensionales emergentes. En esa línea de comentarios, también su trabajo de 1960, “Sin título I» acuarela-tintas sobre papel, medidas 52 x 65 cms., o la obra de 1962 “Sin título II”, acuarela sobre cartulina, 53 x 66 cms., ambas de los fondos de la Diputación, depositados en el MUBAG, son ya totalmente soluciones plásticas plenamente informalistas, saturadas de dinamicidad, de gestos controlados, líneas dispares y contrastes cromáticos, parcialmente enclaustrados por gruesos trazos oscuros, herencia George Rouault. Arrastres intensos con espátula, que acentúan, por ello, la riqueza de las texturas de fondo, mientras se codean o subyacen al ritmo de las estructuras, creando atmósferas



Fig. 6. *Primavera en la alberca*, 1952. Óleo. 150 x 190 cm. Colección MUBAG.

y espacios enigmáticos, junto a juegos de luces seductoramente mortecinas y tamizadas delicadamente en sus múltiples reflejos. Perteneciendo, todas estas propuestas, a un momento de máxima estabilidad en su itinerario estético informalista, ya en la década de los sesenta, destacan de ellas, como rasgos caracterizadores, un cierto lirismo y la sutileza de su composición, con predominio de gamas diferentes de color, según los casos. Comparten estas obras una fuerza atmosférica destacada y el recurso al dinamismo habitualmente controlado, en su singular lenguaje abstracto. Muchos comentaristas de la época preferían, en esta tesitura analítica, hablar de sus “cosmos”.

“Yo le dije un día, a la vista de sus últimos cuadros, ya del todo metido en la abstracción informal, que su obra última me parecía un caos de la materia, situada ésta antes de la creación de las formas concretas, inmediateamente antes de que pudiera presentirse la circunferencia o el triángulo, o la línea recta, o nada de lo que ahora puede entrar en los dominios de la geometría. [...] Ya estaba allí la materia, pero informe, a falta de una mano que la ordenara bellamente. Ahí están todas las vibraciones, todos los ruidos, a la espera de una sensibilidad que transformara los ruidos en sonidos y el movimiento anárquico en ritmo”. Miguel Signes “FPP, el pintor, el hombre” Capítulo XII, páginas 82-83, en AA.

VV. *Homenaje a Francisco Pérez Pizarro*. 1967, *op. cit supra*.

Quizás, el hilo del funámbulo se tendía arriesgadamente entre el “caos” y la “musicalidad”. Esas fueron dos referencias explicativas muy frecuentes entre los escritores de la época, al hablar de la obra informal de Pérez Pizarro, como estamos constatando.

Suele ser una especie de lugar común, al comentar las obras informalistas de Pérez Pizarro, traer a colación su especial relación estética con la música, como asiduo receptor de la misma, no como intérprete o historiador. Está bien documentada su afición intensa a la audición muy reiterada tanto en los momentos de trabajo en soledad, como en compañía de amigos o en instantes de descanso o de dedicación específica a su consumo musical. Pero, por mi parte, no forzaría más tales analogías, vía imaginación, sensibilidad o capacidad rítmica o compositiva. A lo sumo me limitaría a diferenciar entre los dos modelos, más convencionalmente implantados desde la esfera teórica, para potenciar la interdisciplinariedad de la pintura: el del “ut pictura poesis”, por una parte, o el del “ut musice pictura”, por otra.

Se trata de enfatizar simplemente el modelo relacional literatura / pintura, según una vía más bien contenidista o, por el contrario, el modelo pintura / música, según el planteamiento más estrictamente formal, estructural o rítmico. He ahí, pues, un dato informativo más, pero que no considero que, en su caso, deba asumirse realmente como una especie de seductora y enigmática panacea explicativa de los trabajos plásticos realizados en su conversión al informalismo, tal como parece ser que él mismo propiciaba, como frecuente fórmula justificativa. El hecho de que en el Grupo Parpalló se insistiera en la cuestión de la integración de las artes, pudo afianzar asimismo esta estrategia explicativa. Si a él le sirvió la fórmula justificativa y le animó a investigar y profundizar en ese camino, ya lo considero suficiente. Otra cosa diferente sería buscar realmente conexiones efectivas, sistemáticas y demostrables en esa interacción.

Tarea a la que, por nuestra parte, consideramos que es preferible renunciar, por lo inestable de las sugerencias formuladas en muchas de tales habituales explicaciones.

“Pérez Pizarro era tímido, mejor dicho era un hombre ensimismado, para quien la música constituía un poderoso muro alzado entre la hostil realidad exterior y su intimidad. Y el primer impulso de su reacción como pintor fue evadirse de aquella realidad hostigadora. No es de extrañar, por lo tanto, que justificara sus experiencias abstractas presentándolas como un proyecto de transposición musical por medio de los colores, las relaciones formales y los ritmos”. (Ernesto Contreras “Un pintor y su tiempo”, Capítulo IV, página 42. en AA. VV. *Homenaje a Francisco Pizarro*. *Op. cit. supra*).

También hay que traer a colación, en este caso respecto a la biografía profesional de Pérez Pizarro, que a través del contacto con el Grupo Parpalló, debió entrar en conocimiento y en relación con el activo periodista Juan Portolés, generador del singular proyecto denominado “Movimiento Artístico del Mediterráneo” (MAM), que organizó una treintena de exposiciones, tituladas todas ellas de *Arte Actual del Mediterráneo*, con diversos aditamentos, según los casos, que recorrieron la península, variando en cada lugar la nómina de los participantes. Respaldaba y difundía el arte joven emergente de aquella coyuntura. No se trató, pues, de ningún grupo en sí mismo, ni respaldó de forma específica corriente estética alguna, aunque equívocamente se suele citar así –entre el listado de grupos–, adscribiéndose incluso los artistas, en sus respectivos *curricula*, a dicho “Movimiento”, como miembros. Tal sucede, por ejemplo, con Francisco Pérez Pizarro. Expuso con el MAM en 1957 (Valencia) y en 1958 (Barcelona). Pero llevar más allá tal adscripción, como frecuentemente se hace, es no haber entendido la curiosa estrategia puesta en marcha por el impulsor del MAM.

En realidad, a menudo se confunden además las organizaciones “Asociación de Artistas

Actuales” de Barcelona (fundada en julio de 1953) y “Movimiento Artístico del Mediterráneo” que surge en Valencia (1956-1961) y se extiende a otros lugares de la mano de Juan Portolés Juan. De hecho, tuvieron estrechas relaciones y colaboraron en muestras y actividades. Quizás eso facilita históricamente una cierta confusión, más aún si se tiene en cuenta que también en Valencia, en 1959, se constituye, al socaire de la idea de propiciar los Salones de Marzo, una asociación denominada “Arte Actual”, asumida como Asamblea Permanente de Artistas del Mediterráneo, recogiendo / entroncando en gran medida con la herencia de aquella otra organización, siempre deseando aprovechar la infraestructura y los contactos ya existentes. (Pascual Patuel *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*. Institución Alfonso el Magnánimo. Valencia, 1999; páginas 20 y 61).

Igualmente, su exposición individual de 1958, la segunda concretamente que desarrollaba en el Grupo Parpalló, tuvo lugar en el Instituto de Estudios Americanos de Valencia (Avenida del Barón de Cárcer, 44). Era la primera muestra monográfica abstracta de Pérez Pizarro y, en aquel momento era aún miembro del Grupo Parpalló. Se demostraba así la eficacia de los enlaces del colectivo, que en su primera etapa de existencia se preocupa especialmente por respaldar a sus miembros. La revista “Arte Vivo” se hizo eco de la muestra.

No obstante, tras todos estos logros encadenados uno tras otro, Francisco Pérez Pizarro deseaba mostrar una amplia selección de su obra abstracta ya en su propia tierra. Buscaba una especie de retorno, después de sus reconocimientos externos. Había que ser también profeta en ella (o en ellas). Y así en el mismo año de 1960 conseguirá su doble propósito. Expondrá, por una parte, en Alicante una gran retrospectiva de sus opciones informales. Lo hará simultáneamente, como ya se ha apuntado, en las salas del Instituto Musical “Oscar Esplá” y en la Sala “La Decoradora” de la ciudad. Será en esta circunstancia cuando Ernesto Contreras escribirá un largo y comprometido artículo, a favor de sus opciones plásticas del momento.

(*Información*. Sección “Crónica de las Artes”, 7 de febrero 1960).

Sólo unos meses después hará lo propio también en Barcelona, en la Sala Vayreda, con una muestra individual de sus aportaciones abstractas, que cuidó con esmero, como siempre hacía. No olvidemos que Pérez Pizarro había nacido en Barcelona, de padres catalanes. Desde esta fecha hasta su fallecimiento, el 10 de septiembre de 1964, Pérez Pizarro no dejará ya de exponer en Barcelona, periódicamente, en muestras colectivas.

Es posible que intensificara particularmente su producción artística en la primera parte de la década de los sesenta, como se demuestra si recurrimos a contabilizar el elevado número de participaciones que mantiene en exposiciones colectivas muy plurales. Por ejemplo, fue asiduo al Salón de Mayo de Barcelona y no dejó tampoco de acudir puntualmente a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, como había hecho ya desde su etapa figurativa, deseando calladamente quizás tentar a la suerte para obtener una de las Medallas Nacionales. En realidad, se presentó a dichas Exposiciones Nacionales en seis ocasiones a lo largo de los veinte años de pintor, concretamente los años 1952, 1954, 1959, 1960, 1961 y 1964. Es decir que por las fechas cabe inferirse que lo hizo tanto con obra figurativa como con experiencias informalistas, aunque ciertamente dejó pasar un lustro desde su alejamiento de la figuración, antes de volver a presentar obra, ya abstracta, a dichas convocatorias nacionales, como si hubiera querido contrastar previamente sus propios resultados en otros certámenes. Pero no tuvo, de hecho, la fortuna de conseguir uno de los posibles galardones, a pesar de su consabida persistencia. No todo fue factible. Podemos afirmar que Pérez Pizarro había logrado, en su trayectoria pictórica conjunta, todos sus galardones referidos siempre a obras figurativas. Tal es la realidad indiscutible.

A pesar de todo, la consolidación de Francisco Pérez Pizarro en el panorama alicantino será tal en esta época, que, de nuevo, en 1962 volvió a ser invitado a realizar otra muestra individual en Alicante –la cual será ya efectivamente la

última de su vida— esta vez en la Sala de Arte de la Caja de Ahorros del Sureste de España (CASE).

Posiblemente no llegó a adivinar ni experimentar Pérez Pizarro la fuerte crisis y el preanuncio de relevo que el informalismo, como movimiento de neovanguardia, experimentó ya en la década de los sesenta, primero en la escena internacional y luego también de manera inmediata en España. Concretamente, en el contexto valenciano se vio acuciado por varias opciones, primero por el desarrollo del llamado “Arte Normativo”, directamente respaldado por el mismo Vicente Aguilera Cerni y también por aquellas estructuras institucionales valencianas que antes habían apostado abiertamente por el informalismo. Luego, tras esa crisis del lenguaje informal, numerosas poéticas individuales se vieron sacudidas y se adscribieron a una holeada de “Nuevas Figuraciones”, que iban a transformar abiertamente el futuro, abriendo los brazos al Pop y sus modalidades, entre ellas la llamada “Crónica de la Realidad”, a la que de nuevo apostaría todas sus cartas el propio Aguilera Cerni, en su zigzagueante discurso teórico, en conexión con “los diferentes aires venecianos”.

Sin embargo, esto es ya otra historia. ¿Hubiera estado nuevamente preparado Pérez Pizarro para tal transvase entre “poéticas”? ¿Llegó posiblemente a plantearse, nuestro pintor, la reconsideración de una vuelta hacia la realidad referenciada en la pintura o incluso se hubiese animado a dar un salto hacia el arte abstracto de base geométrica, es decir hacia el “arte normativo”, que en el contexto valenciano ampliaba sus seguidores y también hacía lo propio en el marco global español? Alguien me ha comentado esas posibilidades. Pero, hasta ahora no he encontrado pruebas documentales al respecto. Se trata, en todo caso, de preguntas sin respuesta, como lo es realmente todo interrogante de carácter condicional (“si...entonces”) que nos atrevamos equívocamente a formular equívocamente a la historia.

“Pero lo abstracto no hubiera sido la última vuelta del camino en este pintor, la última

posada de su peregrinar de artista. La última obra de Pérez Pizarro no fue una obra serena, sino más bien agónica, en lucha con ella misma. [...] Sin darse cuenta o dándose la demasado, se iba decantando hacia una especie de surrealismo, intentando salirse, posiblemente, de la aventura abstracta contemporánea”. Miguel Signes *Homenaje a F. Pérez Pizarro. 1967. Op. cit. supra*, pp. 83/84.

Ese mismo espacio de la CASE le rindió un homenaje coyuntural en 1965, tras su desaparición el 10 de septiembre de 1964, y editará asimismo, algo más tarde, una monografía, en su recuerdo, en el transcurso del año 1967, nada menos que con 13 colaboraciones escritas. Es la única existente hasta este momento. Han transcurrido, por cierto, casi 50 años de su fallecimiento y no creo que se haya prestado la debida atención ni recuerdo a su memoria como artista, ni a su obra.

Su repentina muerte dejó truncada y en el aire una trayectoria que había comenzado su aceleración no hacía mucho y apuntaba su estado de madurez. Tal fue y así ha quedado formulada escuetamente la situación.

“Pérez Pizarro luchó en solitario, casi heroicamente, y su lucha conservaba el impulso rebelde que había provocado su iniciación. En realidad, había asumido el doble papel desempeñado por las vanguardias plásticas: constituirse en revulsivo de los gustos vigentes, universalizando la dimensión artística y reconstruir a fondo los elementos visuales de la pintura”. (Ernesto Contreras. *Op. cit. supra*, página 43).

Justo es reconocer, tras este recorrido por su itinerario, la necesidad de reivindicar la imprescindible exigencia de proponer la celebración de una muestra antológica de las diversas etapas de la obra de Francisco Pérez Pizarro, potenciando su estudio e investigación desde la actualidad de la perspectiva histórica, teniendo en el horizonte y el punto de mira la urgente e imprescindible elaboración de un catálogo razonado y la publicación de una nueva monografía,

elaborada unitariamente, pero desde perspectivas complementarias y diferentes. Necesitamos disponer del universo de discurso que constituye toda su obra, para poder abordar estudios comparativos rigurosos. Sin duda, es algo que se le debe y que mantenemos aún como asignatura

pendiente, ahora que va conmemorarse —en el 2011— el centenario de su nacimiento. Justamente en esa línea de eficacia y de rigor que propugnamos, por nuestra parte, nos manifestaremos siempre a favor de tales proyectos: catalogación razonada, monografía y muestra antológica.



Fig. 6. *Abstracción*, 1959. Acuarela. Colección MUBAG.