

MUÑOZ BARBERÁN



MUÑOZ BARBERÁN



Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Murcia Cultural, S.A.

MUÑOZ BARBERÁN

Sala de Exposiciones de la Iglesia de San Esteban

11 de octubre al 20 de noviembre de 2006



Región de Murcia
Consejería de Educación y Cultura
Murcia Cultural, S.A.

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Ramón Luis Valcárcel Siso
Presidente de la Comunidad Autónoma

Juan Ramón Medina Precioso
Consejero de Educación y Cultura

José Vicente Albaladejo Andreu
Secretario General

José Miguel Noguera Celdrán
Director General de Cultura

EXPOSICIÓN

COMISARIA

María Trinidad Sánchez Dato

COORDINACIÓN

Departamento de Artes Visuales
Murcia Cultural, S.A.

MONTAJE

Angie Meca
Juan Pérez

SEGUROS

Mapfre Industrial

CATÁLOGO

TEXTOS

Pedro Soler
Martín Páez Burruezo
Pedro Alberto Cruz Fernández
Cristóbal Belda Navarro

DISEÑO

Pedro Manzano

FOTOGRAFÍAS

Javier Salinas (de la obra)
Fulgencio López (Págs. 102, 103, 116)

IMPRIME

A.G. Novograf

ISBN 84-934378-8-3
D.L.: MU-1.757-2006

AGRADECIMIENTOS

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia.
Excmo. Ayuntamiento de Yecla.
Basílica de la Purísima. Yecla.
Parroquia de San Antolín. Murcia.
Parroquia de San Bartolomé. Murcia.
Cámara de Comercio. Murcia.
María Victoria Soycurya Arteta.
Miguel López Guzmán.
José María López Olivares.
Joaquín Ramos.
Familia Egea Galera.
Dolores Fernández-Delgado.
María Jesús Borrachero.
Miguel Borrachero.
Jesús Egea Ruiz.
José María Parra.
Enrique Riquelme.
José Martínez Fernández.
Mercedes Batlle Sales.
Jesús Pérez-Hita Pérez-Hita.
Y especialmente a:
Manuel López Alarcón,
Manuel Muñoz Clares,
José Muñoz Clares,
José Hernández Caballero
y a toda la familia Muñoz Clares.



SIN TÍTULO mixta / papel 27 x 21,5 cm

LA FIGURA Y LA OBRA DE MANUEL MUÑOZ BARBERÁN APENAS SI NECESITAN DE PRESENTACIÓN

para los murcianos, debido a su dilatada trayectoria, a la presencia de su obra decorando iglesias, teatros y centros públicos y privados, y al perfecto entronque de su temática con el sentir popular, que, en este caso, no implica pérdida de calidad y dominio del oficio, sino un acercamiento al mayor número posible de público, identificado con ella a través de los paisajes, rincones urbanos –próximos o lejanos– fiestas, etc., siempre con un sentido de la medida, equilibrio y composición que convierten a cada una de sus realizaciones en auténticas obras de arte.

Fiel a su idea de pintura, no abandona nunca el campo de la figuración, porque considera que en el contacto con la realidad es de donde se puede extraer la esencia de las cosas. Pero esta referencia no es mimética, no se ciñe a la copia descarada; su pintura abstrae la porción de realidad que le interesa, la manipula para añadirle su propio sentir y, en determinados casos, la hace vibrar con pinceladas que distribuyen el color y la luz con ciertos toques expresionistas.

Enamorado de los grandes pintores –Goya será su referencia y su maestro fundamental en la distancia del tiempo–, no tiene inconveniente en centrar su aprendizaje –es un pintor autodidacta, en cuanto que aprende mediante lo que ve y la experiencia– en la copia de las grandes obras del Museo del Prado y del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, lugares a los que acude en sus años de juventud y que seguirá visitando hasta el presente. El afán por conocer y aprender lo convierten en viajero incansable, dando fe de sus estancias (Francia, Austria, República Checa, Holanda, Alemania, etc., y, sobre todo, Italia) con apuntes y cuadros que recogen las ciudades visitadas.

Otra faceta importante de su actividad es la que lo relaciona con la investigación histórica, centrada en los siglos XVI y XVII murcianos, con largas horas dedicadas a la búsqueda de datos en los archivos regionales y hallazgos que lo sitúan en una posición destacada en el panorama de la investigación. Pedro Orrente, los Villacis, el licenciado Cascales y, fundamentalmente, el zapatero granadino Ginés Pérez de Hita, afincado en Lorca, serán algunas de las personalidades en las que más profundiza. Del último, obsesión desde su juventud, escribe una amplia biografía y desarrolla la teoría que lo identifica con Avellaneda, el autor de *El Quijote* apócrifo.

Estas razones, a las que se podrían añadir otras del mismo peso, son las que justifican la presencia de Muñoz Barberán en San Esteban; las que avalan la exposición que en torno a su obra se cuelga en la sala, y las que hacen, dentro de la línea de recuperación y reconocimiento de los grandes valores murcianos, que sea un acto de homenaje y justicia este evento.

Ramón Luis Valcárcel Siso

Presidente de la Comunidad Autónoma de Murcia



SIN TÍTULO mixta / papel 31,5 x 25,5 cm

ÍNDICE

CON MURCIA AL FONDO

Pedro Soler

Pág. 9

MUÑOZ BARBERÁN, PINCELADA DE LUZ

Martín Páez Burruezo

Pág. 13

MUÑOZ BARBERÁN

Pedro Alberto Cruz Fernández

Pág. 17

CATÁLOGO

Pág. 49

MANUEL MUÑOZ BARBERÁN Y LA DECORACIÓN DE LOS TEMPLOS MURCIANOS

Cristóbal Belda Navarro

Pág. 121

PINTURA MURAL Y DECORATIVA

Pág. 133

EXPOSICIONES Y BIBLIOGRAFÍA

Pág. 145



Con Murcia al fondo

Pedro Soler

Para penetrar en la obra de Muñoz Barberán sería necesario un camino variado, extenso y sereno. Parece demasiado pobre que, porque estemos ante una exposición, limitemos su vida y sus quehaceres a comentar cuadros, hermosos sin duda, y algunos un tanto enigmáticos, que puedan contemplarse colgados durante unas semanas. Quién sabe si, algún día, habría que ampliar las rutas del conocimiento, para afinar si hemos sabido distinguir en toda su amplitud a este hombre por su obra pictórica. Y si así fuere, no menos se merecería su labor de voluntaria y voluntariosa investigación, casi olvidada, porque quizá habría que llegar a un ordenado conglomerado de pinceles, investigación y sueños para mostrar con claridad y certeza quién es –y que dure– nuestro Muñoz Barberán. No se trata sólo de un alguien cuya pintura hoy se nos muestra. Uno se inclina, sin atisbos de menosprecio, por realizar un recorrido por el atractivo y variado envoltorio en el que desde siempre le ha gustado al pintor mantenerse.

Pese a la memoria quebradiza recuerdo con agrado, no sé cuántos años atrás, verlo rodeado, en su casa ausente de la vecindad obligada, de figuras al fresco y reproducciones de las grandes obras de Miguel Ángel y Leonardo, dos de sus genios admirados. Y, en el estudio, contemplarlo incansable en el trabajo, y sin perder los momentos de buen humor, que ha sabido utilizar junto a rebrotes de ironía, para defenderse de quienes, con razón y sin ella, le han acusado, a su espalda, de lo primero que les ha venido a la punta de la lengua. Pero lo que siempre le ha importado, más que los dichos ajenos, incluso más que las alabanzas, ha sido pintar. Por eso confesaba que aceptaría la muerte con ejemplar serenidad, a sabiendas de que, si el tiempo y las circunstancias le daban opción, sería con los pinceles en la mano.

Lo que nunca ha podido hacer Muñoz Barberán ha sido estar de brazos cruzados. Hubo un tiempo –y vuelven los recuerdos– en que su entrega a la pintura quedó amino-

rada no por falta de ideas, sino por sus obsesiones investigadoras. Fue cuando insistía –son muchos quienes recuerdan aún esta emocionante tozudez– con una serie de documentos, datos, fechas y cifras que su paisano Ginés Pérez de Hita era el auténtico escritor del Quijote apócrifo y no el tal Alonso de Avellaneda. No tenía miedo a las críticas disconformes con esta teoría novedosa y enrevesada, por la que se exponía a las bofetadas de los presuntos entendidos. Los tales dejaron pasar la labor investigadora de Muñoz Barberán como teoría condenada al olvido. Aún no se sabe si será peor para ellos. Y si Muñoz Barberán no hubiese pasado horas y horas recluido en el silencio mustio de los archivos, tampoco sabríamos el origen o el porqué de monumentos murcianos que permanecen, pero que no admiramos por culpa de nuestra ignorancia. Cuando se encendió su beneficiosa locura y su afición por investigar supo descubrirnos, a base de paciencia, quién construyó un edificio tan emblemático como El Almudí y quién esculpió la matrona que lo preside, entre otros desconocimientos tradicionales.

Quizá –volvamos al principio– lo interesante y oportuno sea ahora escribir sobre la obra de un veterano y reconocido pintor, capaz de ofrecer una visión personalísima de rincones entrañables, de nobles edificios y de gentes que pululan sin orden por cualquiera de las zonas recogidas. Como se verá con el transcurso de las líneas, aquí quedan citados los temas mejor expuestos a lo largo de la obra de Muñoz Barberán, quien siempre ha manifestado sus preferencias, de palabra y en lienzos, por saborear lo que le rodea, antes de adentrarse por formas y soluciones que para él hubiesen estado carentes de sentido. Por esto, como pocos, se ha volcado en cualquier de los terrenos que sus pies han recorrido y su vista ha contemplado; en recoger, como vivencia de cada día, el rincón, la calle y el edificio, acompañados de la vivacidad y el movimiento que proporciona la figura desvaída y anónima. En su tierra natal o de adopción, en las grandes ciudades europeas o en los entornos de los grandes museos –visitarlos y admirar sus obras ha sido

uno de los entusiasmados fines viajeros de Muñoz Barberán–, siempre ha ido tejiendo a base de dibujos la vida cotidiana, pero también, hasta saciarse, la majestuosidad de un lugar deslumbrante. Como ejemplos, las plazas de las ciudades de Praga, Milán, París, Berlín, Londres, con singular preferencia por Roma, Florencia y Venecia, capitales italianas por las que confiesa su amor .

También ha sabido mantener un respeto absoluto hacia la obra contemplada. Nunca le ha satisfecho la posible mejoría de un encuadre si para ello ha tenido que falsificar la visión, añadir lo inexistente o eliminar lo preciso. Y el transeúnte solitario o la muchedumbre cargante han sido complementos imprescindibles, porque participan con su presencia real en estas escenas. Es que para Muñoz Barberán, las calles desiertas parecen dominadas por la penumbra y la negrura del asfalto, y el edificio solitario, por majestuoso que sea en toda su amplitud, está vacío de sensibilidad artística. Sus paisajes urbanos no pueden limitarse sólo a ser reflejo del sol y una soledad angustiosa. Por esto, tras un pensado arrebatado confesó estar de acuerdo en que esos personajes que asoman transitando por muchas de sus obras urbanas –el urbanismo y la ciudad son muy importantes a lo largo de su obra– no tenían el valor artístico y material de Las Meninas; pero para él, con todas las diferencias existentes entre su propio yo y el genial Velázquez, la gente es imprescindible. Decía: «Y si la gente sale mal, que salga». Con esta sinceridad como estandarte, nunca le ha preocupado si se le acusaba de que sus figuras pudieran ser un mero esbozo, pero advertía también sobre la libertad con que pintaban unos grandes artistas y la fidelidad con que lo hacían los del XIX. Lo importante era que, como afirma Martín Páez, «los días y los hechos en la vida de la ciudad son las coordenadas argumentales de la pintura de Muñoz Barberán».

Repaso recuerdos y conversaciones y releo textos que, desde hace mucho tiempo, he escrito sobre Muñoz Barberán, pintor confeso de sus propios convencimientos, a

los que nunca ha renunciado, y de su tenacidad. En esta relación de reflejos de su manera de ser y de hacer, siempre ha dicho que no sabe si le ha faltado algo por recorrer, pero, a pesar de los años, nunca descartó el posible hallazgo de nuevas rutas en su pintura. La inquietud, pese a su constancia estilística, ha permanecido viva en su quehacer diario y expuesta a inesperadas apariciones. Pero más que estas posibles invectivas, su fidelidad mantenida es lo que le ha valido el reconocimiento de un fervoroso público, que lo ha respaldado como una de las carreras más intensas y fructíferas entre los pintores murcianos.

A veces, las obligaciones, su labor atrayente –merece la pena estudiar el tema– tantos años como ilustrador de las páginas del periódico La Verdad, y saber que el público ha estado satisfecho con su pintura, ha sido lo que le ha mantenido fiel a su estilo, sin huir hacia delante o atrás, sin apocarse ante posibles adversidades o críticas. Y algo muy importante en este enrevesado y variopinto mundo del arte: ha sabido permanecer ajeno a la inquina entre artistas y optó por defender la libertad de cada cual a la hora de pensar y de pintar. Quizá como pocos, nunca se achanta a la hora de reconocer la valía de otros pintores, que también debieran aceptar sus fallos, porque no todos los cuadros se resuelven con la misma calidad. Uno de los recuerdos a los que antes se aludía me trae a la memoria la confesión rotunda de Muñoz Barberán de que, en el panorama de las bondades artísticas, no se consideraba un maestro de los pinceles, pero también podían equivocarse quienes no lo respetasen como pintor. «Son escasísimos –afirmaba– los maestros que surgen a lo largo del tiempo; pero yo sí soy un pintor, una labor a la que he estado dedicado desde siempre».

Punto aparte e incuestionable, y, por supuesto, con mayor interés que la pseudofilosofía que los escritores podamos verter sobre la obra de Muñoz Barberán, es su consideración como un referente en la historia pictórica de Mur-

cia y sus gentes, de Murcia y sus tradiciones, de Murcia y sus fiestas, de Murcia y sus barrios, de Murcia y sus mercados... Será muy difícil encontrar pintores que con su entrega hayan dejado testimonio tan certero y ejemplar de la Semana Santa, de las Fiestas de Primavera, del Entierro de la Sardina, de la Catedral, de personajes históricos que por esta tierra han desfilado a lo largo de la historia..., y, al mismo tiempo, de las terrazas y los tejados del barrio San Antolín, de palomares, de las torres de las iglesias... Fue el primero, entre los muchos que luego se montaron en esta idea vertiginosa, en pintar lo que parecía invisible e inexistente o en recoger esos momentos cargados de belleza y de ferviente popularidad ya citados. En la mayoría de sus cuadros y en muchos de los más esplendentes, ha estado el retrato de Murcia. Sin su pintura fiel y colorista, no se habría advertido, ni conservado, numerosas estampas llenas de encanto y se hubiesen perdido irremediablemente, cuando tanto elimina la piqueta, el sabor de esas plazas, casas, tejados, rincones y edificios nobles.

Cuando abandonó su Lorca natal, para afincarse en la capital murciana, ningún artista, prácticamente, se había percatado de que la luminosa Semana Santa murciana era más que un atractivo para ser llevado al lienzo. Él es el primero en advertir la entrañable presencia de los nazarenos, de cualquier color, y es quien sabe ofrecer en sus cuadros una visión recogida, más íntima, de los esplendorosos salzillos del Viernes Santo. También es de los primeros en recoger todo el bullicio, el colorido y la alegría que se desparra en un Entierro de la Sardina o quien pinta la torre de la Catedral, eterno emblema murciano. Por eso, como nadie, supo descubrir la ciudad y sus formas, con calles ahora perdidas y con barrios totalmente transformados. Y lo hizo a su aire, como le enseñaron los pocos maestros que tuvo, sin intentar imitar a Almela, a quien admiraba, ni como Garay, ni como Gaya, a quien pocos conocían en esta época profundamente murciana de Muñoz Barberán. Tampoco Pedro Flores se había volcado en esta temática hasta su llega-

da a Murcia para pintar la cúpula del Santuario de la Fuen-santa. Tan ferviente ha sido su entrega a su Murcia adoptiva que le parecía indiferente si, tras esta intensa dedicación, alguien pudiera considerarlo como un pintor de corte costumbrista, porque olvida acaso que en su producción también han quedado reflejadas la serenidad del mar o la playa cubierta de toldos y poblada de momentáneos visitantes o esos murales, de épocas muy distintas y resultados diversos, que se contemplan en iglesias y en la sede de distintos organismos oficiales, sin dejar de lado campos colmados de color y los retratos que siempre reflejan junto al personaje retratado un rasgo de intimidad.

A la hora de resumir hay que asegurar con justeza que Muñoz Barberán ha desempeñado una labor pictórica honrada, porque siempre ha sido honrado y capaz de afirmar que un pintor no puede estar satisfecho consigo mismo, sino que ha de intentar una diaria superación. Pero, por suerte, sus pasos siempre han repercutido positivamente en la historia de nuestra tierra. Esto nadie podrá desmentirlo, porque su obra es el ejemplo.

PAISAJE DE LORCA EN MARZO 1969 tinta china 31 x 43 cm



Muñoz Barberán, pincelada de luz

Martín Páez

Nuestra generación, los que nacimos a finales de los cuarenta en un tiempo de privaciones y estrecheces, en una época donde las bellas artes languidecían por el exilio de muchos artistas y el estancamiento de otros, crecimos con pocas expectativas culturales, pero en la cadena sucesiva de las bellas artes nunca faltó la generación de artistas que mantuviera viva la llama de las artes. En aquel estrecho marco de actividades –alejado de toda posibilidad de mercado, aunque se iniciaba una incipiente actividad en salas de exposiciones– un grupo de pintores, quebrada su formación juvenil por el caos de la guerra, recogieron el testigo e iniciaron su andadura en los años cuarenta: Gómez Cano, Ballester, Carpe, Molina Sánchez y Muñoz Barberán, que no sólo enriquecieron un ambiente hostil, sino que formaron nuestra sensibilidad con sus obras, única posibilidad de nuestro entorno que nos abría el camino hacia la aproximación al arte.

En Murcia, la actividad artística no se interrumpe con la Guerra Civil, sino que cambia la oferta y las necesidades del encargo. Los valores propiciados por el nuevo régimen darán lugar a una nueva realidad artística entroncada con una tradición que dio interesantes frutos a través de su historia. Lejos de la trayectoria vanguardista del primer tercio de siglo, las artes tomarían un tono clasicista alejado de toda inquietud innovadora. Gómez Cano marcha a Madrid, en 1941; Molina Sánchez, que en un principio colabora con éste en los murales de Cuatro Vientos, llega por primera vez en 1942, en el mismo año que Mariano Ballester, que más tarde, en 1950, marcharía a París con una beca del gobierno francés. Carpe, el más inquieto, se llevó casi todos los encargos para la realización de murales en las instituciones públicas. En cambio, Muñoz Barberán, aunque viaja a Madrid y asiste al Museo del Prado, dirige sus inquietudes a la temática local. Diría que es el pintor local por excelencia. Nadie como él ha dejado en sus lienzos el paisaje urbano de una Murcia sentida desde la creatividad de sus pinceles.

Manuel Muñoz Barberán (1921) crece en el ambiente cultural de una Lorca con una tradición pictórica y escuela propia en el esplendoroso período del barroco lorquino. Una ciudad cuya historia se refleja en su trazado y cuenta con escritores y artistas que viven bajo la sombra luminosa de la torre Alfonsina. Los primeros pasos artísticos de Muñoz Barberán están unidos a sus primeras vivencias juveniles. "Veo pintar a Cayuela –escribe el pintor– desde el balcón de mi casa." Después conoce a Emiliano Rojo, a Navarro Morata, el ambiente cultural del café La Cámara de la Corredera lorquina. En la calle se ve pintar a Almela Costa. "Y de Almela –escribió años más tarde Muñoz Barberán– han –hemos– aprendido todos los pintores murcianos una forma de ver y de interpretar la luz de nuestra tierra, se diga o no se diga. Y Almela nos "sale" cuando menos lo pensamos o lo pretendemos". Sin embargo, en estos años de formación, quizá sea Joaquín Espín, erudito lorquino, que le presta libros de arte, le aconseja y le introduce en la investigación histórica, el que influirá decididamente en su formación humanística.

La obra de Muñoz Barberán realizada con una pincelada post-impresionista tendrá siempre un cierto acento historicista. El peso de la historia, la influencia manifiesta de Goya y su admiración por Velázquez, le llevarán a una pintura donde la luz se erige en protagonista, luz que en Muñoz Barberán adquiere una personalidad de gran influencia en el arte regional. Una luz de reverberación que mancha como pátina luminosa los espacios semitransparentes entre la arquitectura de su pintura y la profundidad de sus perspectivas.

Cuando apenas ha caminado por la pintura, le llegan encargos de gran envergadura. Pinturas murales de tema religioso que serán el inicio de una larga trayectoria de grandes formatos con una valoración historicista donde el lenguaje se hace tradición y ciertas pinceladas ponen la nota de contemporaneidad con esos dorados y azules tan

característicos del pintor lorquino. Iglesias, teatros y otros espacios son iluminados con las grandes composiciones por toda la región. Murales que muestran el entusiasmo de Muñoz Barberán por los ciclos históricos y la pintura decorativa.

En la pintura de caballete, el pintor ha cultivado los distintos géneros pictóricos, haciendo del paisaje urbano uno de los motivos más sobresalientes de su obra. Desde una de sus primeras pinturas, *Día de lluvia*, variedad de ocre en la descripción de la calle del domicilio paterno en Lorca, cálida e intimista, a las arquitecturas nobles de la ciudad, testigos de la historia, *El imafrente de la catedral*, *El mercado de Verónicas*, *El mercado de Apóstoles*, y tantos otros, glosario de una ciudad, es elogio del pasado reflejado en sus monumentos, calles y plazas. Muñoz Barberán es el creador de un paisaje urbano descrito con minucioso detalle poniendo en valor las peculiaridades de su fisonomía. Una pintura de luces y sombras, que acentúa los contrastes de su luz, de tonalidades pardas que poco a poco evolucionan hacia unos azules propios, singulares, que definen la pintura del artista. Recordar *Tejados de San Antolín*, *Mañana de Viernes Santo* con la peculiaridad de una luz reverbera sobre el entorno colosal del imafrente, o el ambicioso *Mercado de Lorca*, con la piedra dorada por el sol lorquino, o la panorámica en "picado" de la *Vista de Lorca*, testimonian el magisterio de su mejor pintura. Otras veces, el paisaje sirve de escenografía para el encuentro popular, para la fecha festiva o el acontecimiento singular. Cuadros que describen conmemoraciones murcianas, como la Semana Santa, han sido argumento preferente para este pintor amante de su tierra y de sus costumbres. Sus bellas estampas sobre Viernes Santo, con los lugares emblemáticos de la procesión de los "moraos", son de gran interés, así como las escenas costumbristas que reviven la gran pintura costumbrista murciana del siglo XIX. Muñoz Barberán, gran conocedor de la cultura autóctona, recupera esa tradición con temas que recuerdan las escenas de los pintores cos-

tumbristas. En el *Parque de Ruiz Hidalgo* rememora el ir y venir de las tartanas y el paseo soleado de las gentes en una escena que nos recuerda la pintura de Manuel Pícolo, rememora a Gil Montejano en su *Murcia desde el Malecón* y coincide con Victorio Nicolás en sus vistas desde el Malecón, pero siempre con una pincelada y tonalidades de una marcada personalidad. Hay en su obra un continuo guiño a la historia, un reconocido entusiasmo por los maestros de la pintura española. En la *Vista de Murcia*, gran formato, que realizó para la Cámara de Comercio, emula en su perspectiva y composición la *Vista de Zaragoza* de Velázquez, en *Los Auroros del Rincón* se acerca al realismo de Courbet, así como *La procesión de Totana* es de clara influencia goyesca, donde Manuel Muñoz Barberán muestra sus preferencias artísticas.

Después, sus viajes a países europeos, de gran significado cultural dieron copiosos frutos en pinturas que enriquecieron las colecciones del pintor. Sus estancias en Italia, Holanda, Alemania y sobre todo varias visitas a Florencia dejan muestra de su entusiasmo por el paisaje urbano, eligiendo las estampas más significativas, las calles plétoras de luz, henchidas de su habitual movimiento con gentes que llenan de color el espacio pictórico. Más tarde su paisaje se recoge en espacios más íntimos. La mirada de pintor se acerca a su entorno, a su estudio, desde la terraza de su casa pinta el jardín, el campo de sus aledaños, desde su atalaya donde divisa toda la vega. En esos cuadros ha simplificado los temas, cambiado su paleta, en una lógica evolución, donde las luces iluminan sin grandes contrastes, con el trazo de su pincelada. *Paisaje desde la ventana*, *Día lluvioso en el barrio de San Juan*, *La puerta del estudio*, *Monte en primavera* ejemplifican este período de introspección del pintor.

Flores, frutas, objetos sobre una leja, todos los elementos del ajuar doméstico han sido motivo para sus bodegones. Composiciones impecables, equilibrio en la elec-

ción de sus descripciones forman un conjunto de lienzos que van desde sus carnosos membrillos hasta el rincón intimista de unos tarros u objetos de la balda de su estudio o los sencillos útiles del artista. Una paleta, la caja de acuarelas y otros objetos pintados con esa pátina del tiempo que el pintor parece imprimir a los elementos de sus composiciones.

No olvidamos las escenas de las mascaradas. Ecos de una veta goyesca, en la que se recreó Eugenio Lucas, Muñoz Barberán, movido por esa tradición hispana, con el sello peculiar de su pintura, nos ha legado un ingente número de obras con el argumento de las máscaras. Recogidas de natural en las fiestas de los carnavales populares, otras de estampas de otros tiempos, sus máscaras se han convertido en un peculiar género donde ha combinado la picardía popular de nuestra tierra con el lujo veneciano de sus vestidos, una pintura ecléctica que ha dado una fuerte personalidad a estas escenas, entre una realidad manifiesta y los ecos lejanos de un lujo de otras tierras. Máscaras en solitario, grupos disfrutando de la fiesta en plazas y calles, que en ocasiones el pintor las ubica en espacios reales, reconocibles por la descripción de su paisaje urbano. Alejado del dramatismo de Solana o del arquetipo de Mateos y mucho más del expresionismo europeo con sus mensajes, mesiánicos unos, otros ahogados en las vivencias de un mundo angustiado en premoniciones desgarradoras, Muñoz Barberán nos ofrece grupos de máscaras en la celebración de una fiesta que representa esa ocultación precuaresmal, sin más argumento que la estricta fiesta hispana, que, pese a sus prohibiciones, siguió viva entre sus gentes por la fuerza de su significado popular.

Manuel Muñoz Barberán ha tratado todos los géneros; su pintura luminosa, como su tierra, siempre tuvo, “una cierta poesía melancólica” que apuntaba J. Ballester y que se manifiesta en esas tonalidades pardas, tierras ocres, sienas, que contrastan con las pinceladas de color sobre la



superficie del lienzo. Un pintor vocacional, enamorado de su tierra, que buscó entre los legajos de la historia para aprender de ella. “Sus libros –escribió García Abellán– le vienen retribuyendo gozos y satisfacciones.” Un pintor, en las postrimerías del postimpresionismo, que nos guardó para siempre una Murcia, su Murcia, con las pinceladas cargadas de un entusiasmo por la historia. Su obra queda como el pintor que se mantuvo en las coordenadas de una pintura testimonio, enriquecida con una impecable forma de entender, siempre fiel a los principios que le hicieron pintor. Un artista que triunfó en su tierra, que fue comprendido en su tierra, porque formaba parte de ella.

PAISAJE DE LORCA 1969 tinta china 31 x 43 cm



SIN TÍTULO mixta / papel 31,5 x 25,5 cm

Muñoz Barberán

Pedro Alberto Cruz Fernández

I

“Me censuran algunos amigos este atraso mío, este no querer *ponerme al día*. Pero confieso honradamente que en lo escondido de mi estudio he intentado, a veces, hacer alguna abstracción o, al menos, cualquier rareza de color. Por desgracia no me salió cosa que fuera aceptable, lo cual prueba no ser tan fácil esa pintura como la gente ha dado en pensar. Me consuelo imaginando que algún pintor abstracto habrá incapaz de copiar *Las Meninas*”.

Este párrafo escrito por Manuel Muñoz Barberán en la “Autopresentación” del catálogo de su exposición en la Galería Toisón, de Madrid (1962), puede servir de punto de arranque para el esbozo de la biografía del pintor lorquino (“... en una primera fase quiero replantear y poner en cuestión el papel de la “biografía” en el campo de la historia del arte. ¿Por qué la biografía? Pues porque a pesar de que la biografía parece un género obsoleto, que casi nadie reivindica como medio ni tan siquiera como objeto de investigación, todos lo acabamos utilizando a la hora de acometer cualquier trabajo de historia del arte.”¹), porque en él –lejos de toda retórica– se encuentran las bases de su pintura y de la afirmación de ella en unos momentos en los que, sino generalmente sí en círculos reducidos, se cuestionaban unos modos de hacer en los que la literalidad de lo representado se consideraba obsoleta, no “moderna”.

Mucho se ha divagado sobre esto e incluso, para rizar más el rizo y por motivos teórico/metodológicos, ahora 1960 es la fecha que señala el límite de lo moderno y el inicio de lo contemporáneo. Quizá, y al igual que sucede con toda elaboración humana, a poco que se hurgue en el significado de las palabras pueden aparecer indicios de contradicción si no se ciñen al origen de las mismas (*modernus*: de hace poco, reciente; *contemporaneus*: existente al mismo tiempo que otra

persona o cosa), pues ambas pueden hacer mención al tiempo del que habla y al tiempo que se vive, o sea, al presente. Pero la contradicción discriminatoria ha tomado carta de naturaleza y se ha hecho extensiva y convertido en excluyente, como si fuese una confirmación de la teoría de A. Danto sobre el fin del arte al trastocar el concepto de “moderno” y “antiguo”.

No obstante, esa misma contradicción –que en su justo término podría ser positiva al enfrentar contrarios y obtener a través de ellos la visión plural del momento, de cada momento, estudiado– se convierte en freno que dificulta la comprensión al excluir gran parte de lo “hecho” al considerarlo “fuera del tiempo” que se vive, como si el tiempo fuera unitario en las manifestaciones que se generan en él. El tiempo puede ser considerado irreversible, en cuanto que la vuelta atrás –fuera de la especulación de la física teórica– es imposible..., al menos en los parámetros que nos hemos fijado para no desquiciar el lento –o rápido– deslizamiento de nuestro fin del tiempo; y puede adquirir el papel –puesto que estamos hablando de arte– de desbastador que elimina lo adherido al tronco y permite que éste muestre todo su esplendor. Pero, ¿quién señala?, ¿quién se erige en juez?, ¿quién sanciona la presencia de unos y ahorra a la profunda oscuridad a otros?

Estar presente en el tiempo, en el lugar y en las circunstancias predeterminadas que hacen que se “sea de ese tiempo” sin pedir más explicaciones por la presencia. Aunque, como afirma Heidegger, “Presencia quiere decir el constante seguir aguardando que actúe el hombre (...) Ciertamente, al hombre le afecta y atañe siempre el estar presente, sin que él repare propiamente con ello en el estar presente mismo. Pero con harta frecuencia, que es tanto como decir siempre, nos atañe también el estar ausente (...) Y, sin embargo, también este-ya-no-presente está inmediatamente presente en su estar ausente...”². Visto lo cual, se

¹ GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada*. “Thomas Crow”. Murcia, Cendeac – Colección Ad Hoc, 2006, pág. 35.

² HEIDEGGER, Martin. *Tiempo y ser*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999, pág. 32.

quiera o no se quiera –o más bien quieran o no quieran– siempre se está presente, porque incluso la exclusión por parte de los que designan implica el reconocimiento de una ausencia obligada, de un ostracismo basado en la negación de la modernidad del coetáneo, y como escribe Robert Storr, “...ningún arte hecho en los tiempos modernos es antimoderno”³.

Claro está que no se puede luchar contra los tiempos si ello supone empecinamiento y rechazo a lo “otro”, pues se actúa igual que el “enemigo” y la crítica se transforma en excluyente al demandar una sola línea y pretender que ella sea la única válida: “Los iconoclastas, hoy, son los mantenedores de esta nueva arte decorativa llamada “pintura abstracta”. Y son románticos porque obstinarse a borrar la Naturaleza de la superficie de los cuadros es un deliquio. Mientras el hombre siga siéndolo, su contorno será el de la Naturaleza y su proyección artística será siempre interpretarla, recrearla según los módulos de sus pupilas y con arreglo a un estilo y a unas técnicas determinadas”⁴. No es ésta la única opinión que, vertida como líquido correoso en defensa de la obra de nuestro pintor, para alabar la labor creativa recurre al menosprecio de lo que se considera contrario, estableciéndose un falso debate en el que el artista ni entra ni quiere entrar, simplemente dice que ha probado y no le ha salido, al igual que a los otros, probablemente, no les “salga” lo que él hace: actitud correcta cuando se está seguro del camino elegido y no se precisa la destrucción del “contrario” para desarrollar lo propio.

Muñoz Barberán, más irónico, más cachazudo, no entra en el debate –pese a sus sobradas dotes literarias– ni cae en la tentación de la beligerancia teórica a la que fue tan dado el recientemente desaparecido Ramón Gaya, que,

en su “Carta a un Andrés”, rechaza la modernidad por carecer de valor propio, de sustancia: “No, amigo Andrés, yo no he dicho que la *modernidad no exista*, sino tan sólo que... *no importa*, que no puede importarnos, porque *eso, eso* tan endeble, tan de superficie, tan *de pasada* que llamamos *modernidad*, no tiene valor propio, valiosa sustancia propia. La modernidad *no es*, no puede *ser* –nunca–, *valor*, como estúpida, frívola y descuidadamente hemos terminado por suponer; la modernidad no puede ser más que un simple... *estado* por el que pasan –y pasan irremediamente– las más o menos pobres obras de arte nuestras, pero sin formar parte –carne– de ellas”⁵.

Nuestro artista responde más a esa definición dada por Francisco Nieva al glosar la figura de Gregorio Prieto: “Un artista de verdad seguro es como un héroe; son infinitas las circunstancias que le hacen chocar con los demás, sin que el choque parezca cruento. Pero lo es en el fondo, muy en el fondo. No puede ejercer la hipocresía en ningún momento. Ha hecho una profesión de sinceridad en la vida, no puede retroceder ni cambiar ni aun para salvar la vida”⁶, porque su vida y su obra lo reflejan con claridad meridiana.

No se elige el tiempo, pero sí –en ese tiempo que “toca vivir– algunas de las opciones que éste ofrece y que, dentro de la modernidad y de la contemporaneidad –en cuanto pertenecientes a ellas– son tan válidas y actuales como aquellas que no llaman nuestra atención hasta el punto de dedicarles “nuestro tiempo”. Lo que sí es necesario, total y completamente necesario, es la aceptación del hecho “otro” coetáneo, pues el yo y el otro se complementan en una dación mutua que permite la comprensión de lo común y lo singular en la acción humana, en la acción –obra– del arte.

³ *Moder art despiste modernism* Nueva York, MOMA, 2000, pág. 28.

⁴ “El pintor Manuel Muñoz Barberán”, comentario por Antonio Manuel Campoy. Emitido el jueves 8 de noviembre de 1962, por el Tercer Programa de Radio Nacional, Madrid.

⁵ En *Sentimiento y sustancia de la pintura*. Madrid, Ministerio de Cultura y Comunidad Autónoma de Murcia, 1989, pág. 59.

⁶ *El eterno retorno juvenil de Gregorio Prieto*. Valdepeñas, Fundación Gregorio Prieto, 1993, pág. 18.

Al hilo de lo expuesto, se podría establecer una conclusión que, probablemente, incurriera en lo criticado anteriormente y se dejara llevar por los prejuicios propios del que convierte la defensa en un ataque, sin –en el fondo– aclarar nada ni llegar al meollo, a la raíz más profunda que se nutre de la esencia del pintor/persona y que es, en consecuencia, el origen y la razón de ser de su pintura.

“A Molina acabaron por parecerle bien los dibujos del natural. Al finalizar nuestra estancia allí me confesaba que quizá un nuevo camino para su pintura era el de los apuntes. Entonces yo le recordé la graciosa frase de un pintor moderno célebre: «Cuando veo que un joven planta su caballete en el campo no tengo que acercarme para saber que es un imbécil». Algo así es la frase que a mí no me hace muy feliz, puesto que he plantado y seguiré plantando mi caballete en el campo.”⁷

El análisis de la producción de un artista, cuando se tiene la suficiente perspectiva para ello, desvela con claridad meridiana muchos aspectos no solamente relacionados con la factura, con el “estilo”, con la impronta dada por el autor a cada obra y que, en su conjunto, se traduce en lo que denomina “personalidad”. La obra habla visualmente, nos “cuenta” una historia –la suya particular– incardinada en otra más amplia: la del artista y su entorno; la obra desarrolla un discurso, prolijo o escueto, que posee la virtud de poder ser leído por el que se acerque a ella con el ánimo dispuesto a algo más que a la contemplación de la imagen; la obra, en suma, es la muestra fehaciente del “tiempo” del pintor.

Tiempo que en nada tiene que ver con la vulgarización de “horas de trabajo”, tamaño o peso que queda –o

debe quedar– para otro tipo de manufactura o realización de lo que hoy se denominan oficios. El tiempo del pintor es unificador, aglutinante de pasado y presente y potencialmente futuro (el futuro siempre es en potencia, pues cuando deja de serlo ya es pasado, ya es el residuo que queda del consumo del presente). Y es esto lo primero que encontramos en las obras de Manuel Muñoz Barberán.

Una mirada a su obra con ánimo de “ver” dice más que cualquier intermediación surgida de la filia o de la fobia. En los dos textos citados, el pintor lorquino deja sobre la mesa sus cartas y “expone” las reglas con las que está dispuesto a jugar. No le interesa –para su modo de hacer– otras (más adelante veremos cómo las completa en una secuencia lógica asentada en una concepción más narrativa de la pintura) y respeta las de los demás, aunque a veces no esté de acuerdo con ellas. Forma, ya sea paisaje ya sea figura, concreta; contacto con la naturaleza, contacto con las ciudades hasta empapar la retina de imágenes y los papeles de apuntes, hasta conseguir hacer presente el pasado –que para otros es recuerdo– con la acuarela, con el dibujo, con el óleo. Esta actitud, desvelada sin reparos, corresponde a un sentido de la vida y de la obra en el que conviene incidir antes de concluir este preámbulo.

Si se pasa de las grandes composiciones –religiosas o alegóricas– a las obras de género; si se comprueba la insistencia en alguna variedad temática y se hace abstracción de su significado coyuntural, y, como último punto de apoyo para llegar a la definición, si se tienen en cuenta sus investigaciones y escritos, no necesariamente relacionados con el arte, se llega a la comprensión de una personalidad que encaja a la perfección en el aserto latino: *homo sum humani nihil a me alienum puto*.

Manuel Muñoz Barberán es un humanista (“Muñoz Barberán selecciona sus temas con mirada humanista. Sus paisajes urbanos están llenos de vida, lejos de ese sentido

⁷ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. “Viaje a Portugal”, en *Homenaje al académico José Antonio Molina Sánchez*. Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 2006, págs. 46-47.

historicista, sus composiciones exhalan vitalismo.”⁸), tanto por conocimientos como por vivencias. “Cercada de círculo de luz, aparece la musa de la Tragedia, Melpómene, balada de telas oscuras y circundada de otras figuras de las cuales una jovencita desnuda portadora de antorcha representa a Erato, musa de la poesía erótica. Entre esta musa y los amocillos y niños músicos que anuncian el Templo de Apolo, está alzando la carátula de la comedia, Talía. El templo monumental de Apolo se alza sobre el espacio que ocupan las figuras del Teatro Español ya dichas y en torno a esta figura central de Apolo, figuras femeninas que acompañan y mujeres acodadas en la balaustrada (...) Apolo está representado como grupo escultórico y en ademán y con símbolos de caza, como se acostumbraba en algunas escuelas artísticas de la antigüedad...”⁹. Humanista en la propia raíz de su necesidad de conocimiento y en el amplio sentido dado a una pintura que pretende trascender el estrecho margen de la obra “para exponer”: “De chiquillo ya se veía subido a un andamio pintando. De niño, de adolescente, de joven y de adulto le gusta, lo que más, la gran pintura de los techos y paredes. La gran obra de grandes dimensiones”¹⁰.

No sería extraño encontrarlo recorriendo las calles de la Florencia postmedicea, seguramente despotricando de Savonarola y sus despropósitos; en Roma, ensimismado en la contemplación de los frescos del titánide Miguel Ángel, al que guiñaría un ojo cómplice mientras mostraba su desprecio a los “ponedores de bragas”; en Venecia, atraído por la sensual frescura del malogrado Giorgione, del triunfo de la pintura/pintura logrado por Tiziano, o las manierista des-composiciones de un Jacopo Robusti absorto en su propia creatividad.

⁸ PÁEZ BURRUEZO, Martín. “Muñoz Barberán, en el corazón de la ciudad”, en *Muñoz Barberán. Retrospectiva*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Contrapareda 15, 1994, pág. 17

⁹ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. “Lo temas de la pintura”. Catálogo editado con motivo de la reinauguración del teatro Concha Segura. Yecla, Concejalía de Cultura, 1996.

¹⁰ ARCO, Antonio. “Rojo, rojo”. *La verdad*, 6 de diciembre de 1991.

Mas no queda ahí limitada su esponjaria naturaleza, y podemos imaginarlo debatiendo las teorías de Maquiavelo, de Tomás Moro, leyendo el *Libro de Polifilo*, diseñando mentalmente los decorados para la representación de *La Celestina* (en la cual él, seguro, dejaría vivos y felices a Calixto y Melibea y recosiendo entuertos a la madre Celestina), o irónicamente debatiendo con Gracián sobre buenas maneras y el correcto uso del lenguaje.

Y no acabaría aquí su recorrido posible. Lo podemos imaginar deambulando por las intrincadas calles de Murcia con el licenciado Cascales, hablando de historia; indagando la personalidad del escritor del *Quijote* apócrifo, para lo cual no tendría empacho en invitar más de una vez a su casa a su paisano de adopción: “Poco duró el aguacero, mas sí lo imprescindible para que, de nuevo en la terraza, nos pareciese que, de pronto, habíamos pasado de un mundo a otro, del calor agobiante y pegajoso al frescor húmedo, con olor a eternidad, de la noche regada; imprescindible también el tiempo transcurrido para que se produjera el fenómeno de poder ver, sentado en una de las sillas de la terraza, al señor don Ginés Pérez de Hita, zapatero de Jaén recriado en Lorca, montador de festejos cívico-religiosos en las grandes festividades y narrador de la guerra de guerrillas entre los moros de Granada; un personaje bajito, de pelo escaso y cano, con carnet de identidad fechado varios siglos atrás, amigo personal, aunque sólo por referencias, del pintor (también investigador de la Historia) y que ahora se nos presentaba en carne mortal, valiéndose de la tópica escenográfica estratagema de los rayos y de los truenos, que deviene finalmente en suceso sobrenatural, con la aparición de un monstruo, un hada o –como en este caso– un señor don Ginés Pérez de Hita, acerca del cual llevaba Muñoz Barberán muchos años investigando...”¹¹; o por las estancias del Casón departiendo

¹¹ GARCÍA MARTÍNEZ. *Gente de Murcia: Muñoz Barberán*. Murcia, Chys, Galería de Arte, 1981, págs. 3-4.

amicalmente con Velázquez, contrastando cada uno lo aprendido de sus viajes a Italia y riéndose de modas y presiones. Y ya, mucho más avanzado en el tiempo, con el atrevimiento que da la admiración por la persona y su obra, interrumpir al maestro de Fuendetodos en su delirio mural de San Antonio de la Florida con puntualizaciones surgidas de su necesidad de conocimiento.

El recorrido podría ser más amplio, pero puede cerrarse con las propias palabras del pintor en una de sus estancias en Florencia: “Hay que vivir de vez en cuando en Florencia, ya que no se ha nacido aquí. Andar por todas sus calles, entrar donde se pueda, dibujar alguna cosa. Encontrar la casa donde nació Benvenuto Cellini, por ejemplo. Está detrás del gran Mercado Central de hoy y no sé si por entonces sería también mercado, que sí lo sería. Cruzarse con personas de uno y otro sexo que podrían haber sido, de nacer antes, modelos de Miguel Ángel, de Donatello o del propio Benvenuto. Ver una y otra vez la terracotta de San Lorenzo, la cabeza admirable modelada en barro por Donatello. Y encontrarse luego con esa misma cabeza viva andando por Florencia en lo alto de cualquier muchacho. En el café en el que me he refugiado al atardecer, el que parece dueño y habla con un amigo apoyado en la máquina tragaperras es, sencillamente, Leonardo, con su calva, su pelo lacio y las perfectas facciones del artista”¹².

II

“No puede olvidar Muñoz Barberán que «si has nacido en la Cava, andarás dándole vueltas a la Cava y su periferia más o menos amplia. Cuando vas hacia el Calvario o hacia San Pedro, por ejemplo, es como si estuvieras apropiándote de una ciudad que te parece de otros lorquinos, pero que también la sientes como tuya.»”¹³

¹² Recogido en el catálogo de la exposición *Muñoz Barberán*. Murcia, UMU, 1990.

¹³ SORIANO, A. “Muñoz Barberán ofrece enfoques nuevos de su ciudad natal en el trabajo más reciente”. *La verdad*, 22 de mayo de 1991. Murcia.

Manuel Muñoz Barberán nace en Lorca, en la calle de la Cava, el 26 de mayo de 1921, fruto del segundo matrimonio de su padre, Alejandro Muñoz, con Bibiana Barberán. “Nace M. M. B. en la calle de la Cava. ¡Ahí es nada! La Cava, arteria vital de la Lorca del pasado, es una calle, en nuestra historia, de pintores. Mismamente allí vivió aquel maese flamenco Artus Brant, quizás emparentado con Rubens. Allí cometió su primera “travesura” –una cuchillada, seguro, a cualquier hidalguillo boquirrubio– Juan de Toledo, que, cual saeta disparada después del enojo, marcharía al Estado de Milán a servir a su majestad y a pintar batallas. En la Cava tenía su casa y taller, junto a San Patricio, don Pedro Camacho Felices, que puso en sus lienzos esa actitud manierista tan lorquina –el “espanto”– razonablemente pareja, en cierto modo, con los arrobadores éxtasis del Greco. Por la calle de la Cava –allí nació– se veía pasar, como furtivamente, al pintor Rebollo, excéntrico, neurótico, escondiendo huraño y celoso bajo la capa su cantarica de agua por mor de que le envenenasen... La Cava, calle larga, añeja, con solera aún, es la primera clave.”¹⁴

Eran momentos convulsos para la historia, con continuas crisis y cambios de gobierno, y el dominio casi absoluto en la región del Partido Conservador en su versión ciervista, aunque en la zona de Lorca estaba fuertemente implantado el Partido Reformista de Melquíades Álvarez, del que “fue su jefe provincial el escritor lorquino Tomás de Aquino Arderius y Sánchez-Fortún, elegido diputado a Cortes en 1920 y 1923”¹⁵ (año en el que la Dictadura de Primo de Rivera marcaría el inicio de la caída de Régimen monárquico) y para el arte, que veía aparecer en el ámbito regional a esa pléyade de artistas –conocida como la Generación de los Años Veinte– capaz de iniciar una

¹⁴ GUIRAO G., Juan. “Aproximaciones a las claves de la Pintura de M. M. B.” Catálogo de la exposición “Muñoz Barberán”, Galería Tahis, Lorca. Diciembre de 1975.

¹⁵ AYALA, José Antonio. *Murcia en el primer tercio del siglo XX*. Murcia, Gráficas Palmar, S.A.L. 1989, págs. 75-81.



tímida ruptura que, en palabras de Moreno Galván retomadas por Valeriano Bozal, correspondía a “la línea doméstica de la modernidad española”¹⁶. Planes, Flores, Garray, Joaquín, Bonafé, Clemente Cantos, Almela Costa, Gaya, cada uno en su medida, irrumpían en un panorama dominado todavía por una pintura amable en la que el oficio era más importante que la propia creatividad. Su acti-

¹⁶ *Arte del siglo XX en España. Pintura y escultura 1900-1939*. Madrid, Espasa y Calpe, 1995, pág. 18.

vidad, interrumpida por la Guerra Civil –de infausta memoria–, permitió a la generación siguiente (que, sin ser en exceso permisivos con la cronología, puede incluir a González Moreno, Gómez Cano, Eloy Moreno, Mariano Ballester, Sofía Morales, Vicente Viudes, Emilio Molina, Molina Sánchez, Medina Bardón, Asensio Sáez, Hernández Carpe, etc.) sino encontrar el camino allanado por la tragedia vivida, sí no verse ligados a viejos prejuicios y elegir cada uno libremente el suyo para transitar, tal como aconteció con nuestro artista.

De familia modesta y numerosa (diez hermanos en total de los dos matrimonios, aunque del segundo sólo sobrevivieron dos, Manuel y Huertas), la temprana muerte de su padre –febrero de 1929– supuso un duro golpe para un niño que ya empezaba a mostrar una especial sensibilidad y que, de momento, sólo era manifiesta en su especial manera de mirar y de guardar lo visto en la intimidad de su sentimiento: la adversidad no fue obstáculo, más bien preparó el terreno para la reafirmación de un carácter y una personalidad artística que pronto empezaría a mostrar sus señas de identidad.

“...recibiendo las primeras lecciones de Dibujo de don Francisco Cayuela –siempre orejas y narices de láminas académicas– que a Barberán no le interesaban, por lo que su maestro creyó que no servía para el arte.”¹⁷

“...y en 1930 ingresa en la Academia Municipal de Dibujo, dirigida entonces por el pintor Francisco Cayuela, de la que sería expulsado al poco tiempo por falta de disciplina y aptitud para el dibujo, siendo readmitido a ruego de su madre”.¹⁸

¹⁷ OLIVER, Antonio. *Medio siglo de artistas murcianos*. Madrid, 1952, pág. 133.

¹⁸ “Reseña biográfica”, en *Pintura y memoria. Muñoz Barberán*. Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 2001, pág. 15.

Este hecho/anécdota, repetido en varios escritos referidos a nuestro pintor, viene o enlaza con esa situación –la pérdida de su padre– que le obligó a tomar conciencia de una realidad que no le gustaba y que sólo aceptó en apariencia. Su rebeldía ante lo inevitable se manifestó en la no aceptación de la “norma”, de lo impuesto por ese profesor que, sin saberlo, representaba para el niño la merma de una libertad todavía no entendida, pero sí barruntada desde el sentimiento. Años más tarde, el mundo del arte, de la “moda” en el arte, y de la crítica serían el “Francisco Cayuela” al que Muñoz Barberán debía enfrentarse para mantener su independencia (esta vez sin el recuerdo cariñoso al que estaba obligado a imponer una disciplina para los “futuros” artistas). En la soledad íntima, para la cual no es necesario estar física o psíquicamente solo, se empezó a cimentar un edificio que, pese a tormentas y vendavales, todavía permanece seguro y en pie.

Podríamos citar otra causa, esta común a la idiosincrasia del artista murciano, para el mantenimiento férreo de su “modo” de hacer: la valoración de lo personal. Es evidente que en nuestra Región nunca ha existido lo que podríamos denominar “escuela” de pintura, pese a encontrarnos con nombres importantes. Esto limitó en el pasado y produjo una pobreza creativa casi general –con honrosas excepciones que no viene al caso citar– que actuó como rémora hasta la pasada centuria, en la que la ruptura, la valoración y dignificación del oficio y del esfuerzo se han impuesto, sin que se vea la necesidad de una dirección única y dominante. Junto a esta realidad –bien como origen o bien como efecto– encontramos el individualismo, tremendo en ocasiones, que ha imposibilitado el agrupamiento y en la mayoría de los casos ha seguido direcciones dispares, huidas para no ser etiquetados, preafirmaciones de la propia personalidad. No es negativo del todo este posicionamiento, aunque la dispersión reste fuerzas, pues responde a un acendrado sentido de libertad, a una inclinación innata a la independencia que impide el mimetismo o la copia; a la



búsqueda, dentro de unos esquemas generales, del lenguaje propio, de una manera peculiar de hacer que configure el “estilo”, con todo lo incorrecta que pueda ser la utilización de este término.

Estos dos pilares, por supuesto apenas intuitos en la mente de un niño que empieza a caminar, serán cada vez más evidentes –sobre todo el segundo, dejando el primero como hipótesis de trabajo quizá indemostrable– conforme avance en su carrera, pudiéndose decir que en los primeros años de la década de los cuarenta del siglo pasado la posibilidad se ha convertido en certeza: “Al finalizar la contien-

da española comienza a pintar sin la ayuda de nadie, a no ser el consejo y la orientación valiosísimos de don Joaquín Espín, historiador y hombre de letras lorquino, que se interesa por todo lo que es Arte. Los cuadros de Barberán son briosos y llenos de fuego juvenil¹⁹.

Su necesidad de independencia, manifestada por el pintor en cuantas ocasiones ha tenido, queda también recogida en un escrito redactado por su hijo José, que la fundamenta en los acontecimientos vividos en la pubertad y adolescencia y lo enraza en algo más profundo que la “pose”: “La independencia no es parcelable. O se es o no se es al completo. No hay independientes políticos sumisos luego en lo estético, como no hay seres sumisos que saquen de pronto una irrefrenable tendencia a ser ellos mismos en el estrecho ámbito de su casa. Ante el mundo no cabe la ambigüedad, porque, aun siendo el mundo ambiguo, cambiante y caprichoso, el ser humano que se identifica como libre no sabe ya, a partir de ese momento, dejar de serlo en ninguna de las facetas de su vida. Libre nació el niño Manuel (como lo llamaba su ama, Huertas, la “morena”), en la calle de la Cava, de Lorca, a la misma hora que pasaba la procesión del Corpus (siempre dijo mi abuela Bibiana, a la que Dios guarde, que la gracia le vino de aquella coincidencia) y libre ha seguido siendo en lo personal y en lo profesional, dijieran lo que dijieran cualesquiera personas que en cada momento hablaran”²⁰.

La realidad era, retomando el curso normal de los acontecimientos, que al futuro pintor le interesaba más el dibujo libre al carboncillo, el color (solía admirar con la envidia propia del que quiere aprender los ejercicios de los alumnos mayores que él, Emiliano Rojo, Enrique Espín, etc.), instrumentos básicos para plasmar la vida que a bor-

botones fluía a su alrededor, contraria a aquellas láminas inertes de anatomías desmembradas. Su inquietud le llevó a estudiar música –que pasaría a ser afición inveterada– con Jiménez Puertas, a leer todo lo que caía en su mano y a mirar, a empapar la retina de formas y figuras como proceso iniciático para aprender a “ver”. El futuro pintor empezaba a vivir y a crear “su” tiempo.

Las circunstancias laborales –su madre pasa a desempeñar el cargo de telefonista de la centralita– le llevan al pueblo almeriense de Garrucha, donde permanece desde 1932 a agosto de 1936. Es allí, donde mar y tierra se confunden, donde el caserío apenas hiere al reseco paisaje, en ese lugar entonces apartado del mundo, cuando el pintor dormido, a la espera de las palabras conminatorias, despierta y ve claro el camino. “Desde aquel remoto día en que encontró en las playas de Garrucha unas hojas sueltas y quemadas por el sol, procedentes de un ABC destripado que algún veraneante olvidó en la arena, reproduciendo unos cuadros de los grandes (Rubens, Tiziano...) que él conservó durante años como su museo particular, emocionado por el regalo que Dios le había hecho...”²¹ Él mismo recuerda treinta años después este despertar, al exponer su obra en el Club Marítimo Cultural de la ciudad: “Para los que vivimos los años anteriores al 36 en esta villa amable y riente, una llamada de los amigos para venir aquí resulta inexcusable. Además colgar mis cuadros –en mi caso– en unos muros alzados en la tierra que vio nacer mis aficiones artísticas, no es una obligación, sino un premio. Por esto vengo con mis cuadros a la Garrucha de mis años niños; a la Garrucha de los cantares marineros que nos salen siempre que uno se encuentra solo ante los lienzos o ante la vida. Cuando vuelvo a Garrucha vuelvo a mí mismo. Esta modesta exposición quedó interrumpida y pendiente en julio del 36”²².

¹⁹ OLIVER, Antonio. Op. cit., pág. 134.

²⁰ MUÑOZ CLARES, José. “Fin che io finisca”, en *Pintura y memoria. Muñoz Barberán*. Op. cit., págs. 11-12.

²¹ *Ibidem*, pág. 12

²² Exposición celebrada en agosto de 1966.

En el pueblecito almeriense, y pese a sus pocos años, creará un círculo de amistades que alentarán sus aficiones artísticas, recibiendo del farero el mejor regalo que podía imaginar: una caja de lápices de colores y la obligación de enfrentarse al paisaje para dibujarlo. El castillo, paisajes marinos, se convertirán en la tarea impuesta, y en ella, en el contacto con una naturaleza que no se oculta a los ojos de quien quiere verla, se irá gestando el compromiso interno de no traicionar nunca a ambos, aunque pronto comprendiese que la realidad que se plasma en el papel, en el lienzo, no es copia, sino original, nueva visión de lo visto que sólo necesita para explicarse la misma –o parecida– intensidad del sentimiento. La actuación de Pedro Berruezo fue también importante al proporcionarle reproducciones de obras de los grandes museos, causándole una gran impresión el autorretrato de Arnold Böcklin (que luego vería en “directo” en uno de sus innumerables viajes); igualmente, Marcos Martínez satisfizo otra de sus necesidades, la lectura, al proporcionarle un amplio repertorio de novelas. Otro hecho importante en aquellos años fue la visita del “Museo Ambulante” de las Misiones Pedagógicas (Eduardo Vicente, Juan Bonafé y Ramón Gaya se encontraban al frente), que le permitió contemplar de cerca, aunque fuese a través de reproducciones, la obra de los grandes maestros y que creó en él la necesidad, satisfecha pocos años después, del contacto y estudio de los originales. “En Garrucha cobraría también su primer trabajo: el Ayuntamiento le encarga que pinte un escudo de la república por el que le paga 2,50 pts.”²³

Poco más se puede hablar de esta etapa, interrumpida por el estallido de la Guerra incivil, que colocará a la madre del pintor en situación delicada: “Su madre estaba en la lista, en la misma lista en la que figuró el señor Juaristi hasta que alguien borró el nombre con un tachón de sangre, y su madre no fue borrada porque un alma buena se la llevó, a ella, a mi padre y a sus hermanas pequeñas, en un ca-

²³ “Reseña biográfica”... Op. cit., pág. 16.

rro, en plena noche, jugándose todos a que no hubiera un tropiezo con una de aquellas cuadrillas de salteadores camufladas de patriotas encendidos”²⁴. Bibiana Muñoz llevaba un salvoconducto firmado por Félix Roca que rezaba así: “Este Comité del Frente Popular antifascista ruega a todos los compañeros no se le pongan ningún inconveniente a Bibiana Barberán Castillo, Manolo Huertas y Vicente Muñoz Barberán y Huertas Morales Martínez en su viaje a Lorca”, fechado en Garrucha el 19 de agosto de 1936.

En su ciudad natal, Muñoz Barberán consigue trabajo en el taller de fotografía de Juan Navarro Morata (que en aquellos momentos dirige la Academia de Dibujo y que, en palabras de Antonio Oliver, “sabe más de pintura que de fotografía”²⁵), recibiendo enseñanzas en el tratamiento del color, imprescindibles para el retoque de las fotografías. Pero esta manifestación artística –aunque a nadie por aquellas fechas y en aquellos lugares se le hubiera ocurrido conferirle tal categoría– no torció la verdadera vocación del muchacho, que continuó trabajando duro y en serio, con la seriedad que caracteriza al que sabe lo que quiere y se alimenta de las adversidades, en el dominio del dibujo y la pintura; es más, precisamente de este contacto prolongado podríamos desarrollar una hipótesis demostrativa de su alejamiento de la realidad mimética, de la pretensión de repetir hasta el más mínimo detalle lo ofrecido por la naturaleza: para eso estaba la fotografía, y él bien sabía que ésta tampoco respondía a esa copia integral, pues estaba retocada.

Finalizada la contienda, apenas cumplidos los dieciocho años y obligado por los apuros económicos lógicos de tal momento, se lanza sin ningún tipo de complejos a aceptar encargos (esta osadía, necesaria para quien estaba dispuesto a llegar a ser artista, es la que fue forjando su carácter recio y la que le dotó de la seguridad suficiente para

²⁴ MUÑOZ CLARES, José. Op. cit., pág. 11.

²⁵ Op. cit., pág. 134.

mantenerse siempre en la misma línea y vivir, sin otro tipo de complemento, de la pintura), como los retratos de Franco, José Antonio y Millán Astray (“Luego, todo comenzó al pintar un retrato de Franco, por insinuación de su jefe fotógrafo. «Es que no había material ni para seguir con la fotografía. Le pregunté a mi jefe qué íbamos a hacer y me dijo: ‘Pues pinta un retrato de Franco’. Me fijé en una de esas tarjetas que llevaban los soldados. Me dieron 150 ó 200 pesetas. No recuerdo. Pero era dinero. Pinté también otro retrato de José Antonio»”²⁶) y varios de tema religioso. La calidad –al igual que la cantidad económica percibida– no podía ser notable por razones obvias; mas, y es otro de los rasgos que hablan de la personalidad de Muñoz Barberán, en estas escaramuzas obligadas por las circunstancias, él aprendía de sus propios errores, de los titubeos, del engaño que supone dejarse arrastrar por un “brillo” surgido al azar o por los halagos de los que “miran sin ver”; aprenderá que ser autodidacta implica ser ferozmente autocrítico y que siempre hace falta el contraste, el estudio, el acercamiento a los grandes maestros, tanto del pasado como del presente. Este convencimiento es el que le lleva a solicitar la beca de la Diputación Provincial, al igual que Molina Sánchez, para ampliar estudios; a ambos se la niegan al faltarles un requisito, aunque para ellos –que ya habían iniciado la amistad que todavía permanece fresca como el primer día– fue una excusa porque las becas estaban dadas de antemano.

“Nos hallamos ante un artista que inicia su carrera con paso prometedor; hábil administrador de los colores y dibujante de buena personalidad, son los calificativos que sugiere esta aparición ante el público.”²⁷

Los primeros años vividos –y a los que hemos dedicado una mayor extensión porque es en ellos, según ase-

²⁶ SOLER, Pedro. “Muñoz Barberán: nunca sé si he rozado lo bien hecho.” *La verdad*, 5 de julio de 1996. Murcia.

²⁷ J. S. M. “Muñoz Barberán, pintor joven”. *Línea*, 6 de julio de 1942. Murcia.

guraba Freud, donde todo se “prepara” a la espera de su puesta en desarrollo– son cruciales, sobre todo si se tiene en cuenta que, con lo poco aprendido de otros, llega a la conclusión que su proceso formativo es personal e intransferible, que su modo de entender y de hacer la pintura puede chocar con otras láminas de “orejas” y “narices” y que no puede perder el tiempo, su tiempo, ese que ya había empezado a vivir y que lo haría distinto al resto de sus contemporáneos artistas. Además, otra vez las circunstancias laborales crearán las condiciones adecuadas para que dé “el gran salto adelante” y se vea inmerso en una vorágine productiva en la que todavía se encuentra.

Comenzaba 1940 cuando se traslada con su familia a Cehegín, ciudad a la que había sido destinada la madre para hacerse cargo de la centralita de teléfonos. Allí conoce a don Antonio Sánchez Maurandi, en aquellos momentos párroco de la Magdalena, que, quizá alertado por una visión sobrenatural –su carácter fuerte, tesonero y en algunas ocasiones desmesurado, posibilita la dubitativa–, le encarga unas obras para la iglesia que en esos momentos está restaurando, con prisas –a las que Muñoz Barberán pudiera haber respondido como Miguel Ángel al papa Julio II–, malas condiciones de trabajo y poco dinero. Pero, ¿importaba tanto lo económico cuando se le ofrecía la oportunidad de hacer lo que más le gustaba y más quería?

En más de una ocasión, el pintor manifestó su preferencia por las grandes composiciones (“No se inclina por el paisaje, ni por el retrato, ni por nada. Siguiendo con ese tono de autocarencias que se asigna, afirma que si algo le hubiera gustado pintar muy bien serían los cuadros grandes de composición...”²⁸), los grandes formatos en los que el *diseño*, el equilibrio entre movimiento y masas, las relaciones entre personajes y fondos permiten al autor desarrollar toda su capacidad creativa e imaginativa. Renacimiento, Ba-

²⁸ SOLER, Pedro. Op. cit.

rroco, Goya, sobre todo, Goya, en su línea de horizonte, todavía no definida en estos primeros años, pero intuitiva; vista en la nebulosa del tiempo futuro por esa especial cualidad que adorna a algunas personas. Y las iglesias, ya fuera pintura de caballete, ya mural, le ofrecían empezar a convertir en realidad el sueño.

Además, con el poco dinero obtenido también pudo realizar otro de sus deseos: viajar, conocer en directo aquello que había imaginado, “oído” o visto en reproducciones. Granada, Madrid, Zaragoza, Barcelona, sus calles, monumentos y museos. En Madrid, el Museo del Prado (sin desdeñar el entonces empobrecido de Arte Contemporáneo) se convertirá desde el primer momento en su segunda casa –y Goya, Velázquez y El Greco en estrellas fijadas en su Parnaso ideal–, y a él acudirán en cuantas ocasiones se le presenten. Y no todo queda aquí, en el empapamiento visual, pues en él la inquietud del conocimiento le empuja a recoger lo que ve, lo que le impresiona, mediante apuntes, dibujos, aguadas o acuarelas. El paisaje urbano, que es el aglutinador del *tiempo* del hombre, le atrae al reunir dos conceptos opuestos y conciliarlos: lo permanente y la vida. Lo transitorio de ésta queda superado por la durabilidad de la ciudad (incluso cuando sólo es un recuerdo, la arqueología la hace presente), por su capacidad sumativa que permite transitar calles recorridas durante siglos por otras personas que dejaron en ellas su energía, para que otros –con el “don” especial para ello– muchos años después la captaran y revivieran las mismas sensaciones.

Ya en Cehegín, aparte de la pintura religiosa, de la que consigue otro encargo por medio de Sánchez Maurandi para pintar en Mula la cabecera del altar mayor y el bocalpote del camarín de la iglesia del convento de la Encarnación, había iniciado la andadura por calles, plazas y rincones, como lo demuestra el tercer premio que obtiene en la Exposición Regional de Cieza con el cuadro titulado “Calle de Cehegín” (1942), primer reconocimiento público a su

obra. En Muñoz Barberán, y es preciso hacer este inciso, la fidelidad es también uno de los rasgos a tener en cuenta, fidelidad devenida como respuesta a la dación generosa, al ofrecimiento gratuito que le hacen las ciudades y que él, en un dar-se recíproco, devuelve con la manifestación más honda de su sentimiento: la obra, la pintura en la que capta e interpreta al dador sin manipular su esencia... ni su forma. La mayor manifestación de amor es el respeto al otro tal como es, aunque, a la hora de la visión particular, siempre se añada la pizca de subjetividad que loazona. Garrucha, Cehegín, Murcia, Lorca, Venecia, y el resto de las ciudades visitadas y vividas son el ejemplo.

“No es posible evadir, mirando la obra del pintor, el sentido humanístico que nos hace percibir en el color o en el despliegue rítmico de su concepto, lo que hace muchos años se propuso y alcanzó en un bello e ingenuo cuadro premiado en Cieza sobre un paisaje urbano de Cehegín. Desde entonces, Muñoz Barberán se plantó en la calle, un poco ajeno a lo que más tarde serían calles diferentes, venecianas, florentinas. Si el buen gusto de la selección urbana de Cehegín fue principio de la caracterización paisajística del pintor, cuarenta años después, cientos de casas y calles, casas españolas y europeas, han contribuido a señalar las raíces estilísticas de aquel joven pintor que hoy mantiene el optimismo y la elegancia de haber conseguido el secreto de pueblos y ciudades”²⁹.

Un año del premio vuelve a Lorca y reanuda la relación amistosa con don Joaquín Espín Rael, erudito e historiador, con el que mantiene largas y pausadas conversaciones sobre arte e historia, apareciendo en ellas la figura de Ginés Pérez de Hita, que pasará a convertirse en una de las “obsesiones” del pintor y que le animará años después a desarrollar su faceta de historiador “libre”, que tantas miradas

²⁹ HOYOS, Antonio de. “Las calles y las ciudades”, en *Muñoz Barberán*. Murcia, UMU, 1990, s.p.

de soslayo le supuso en su momento y que hoy en día lo haría estar en la vanguardia con los independientes. También se relaciona con Enrique Espín (aquel que miraba con envidia cuando lo de las orejas y las narices y del que Oliver escribió lo siguiente: “Sus dotes de observación y su fina sensibilidad han hecho de él un artista (...) el arte es un recreo para él...”³⁰), interesado por la historia y con el que mantendrá una dilatada amistad hasta el fallecimiento de éste.

El traslado de Sánchez Maurandi a Murcia, nombrado párroco de San Antolín, influirá en el “destino” de Muñoz Barberán. Destruída la iglesia a consecuencia de los despropósitos de la Guerra, la misión de don Antonio –en la que pondrá empeño, tesón, medios, pocos, y, sobre todo, fe– será levantarla de sus cenizas y volver a convertirla en el centro de uno de los barrios más peculiares –y más relacionados con el arte y otros acontecimientos culturales– de Murcia. Y el pintor es llamado para la dirección artística de las obras y para que decore la actual capilla de la Comunión, primer edificio levantado para las celebraciones litúrgicas (ahora es un anexo del templo), y Murcia lo atrae, lo capta, se le ofrece con su peculiar fisonomía y forma de ser, la que hizo manifestar a Unamuno que Murcia era la ciudad más huertana del mundo y responder a don Isidoro Reverte que la huerta de Murcia era la huerta más urbana del mundo (anécdota oída por el que escribe en una de las clases magistrales impartida por el insigne catedrático). Calles y casas, los “terraos” de tierra láguena, el contacto con la huerta apenas sin transición, sus fiestas, sus monumentos, sus gentes, todo, se le dio a manos llenas al joven pintor, que, por lo ya dicho, no renunció a sus orígenes, no traicionó la fidelidad debida.

San Antolín se convertirá en su “barrio” y en él tendrá sus estudios hasta el traslado a Alcantarilla (sin contar el del Puente Viejo, justo al lado de José María Párraga, con la

³⁰ OLIVER, A. Op. cit., pág. 122.

hornacina de la Virgen de los Peligros –vitrina de escaparate mágico desde el que se podía contemplar el paso apresurado y la devoción de los murcianos, y para la que pintaría el paño protector de la imagen en los días soleados, tomando a su hija Fuensanta y a la amiga de ésta, Soledad, de modelos para los ángeles–, y en el edificio de enfrente, el estudio de Rosillo). De uno de ellos podemos citar la siguiente descripción:

“Era el salón principal de la casa, que en otra familia hubiera sido comedor. Tenía dos columnas que el capricho del pintor transformaba en apretado cañizal de bambúes, en cilíndrico cielo surcado de golondrinas o en vetusta columna de antigua ruina. Cuatro grandes ventanales dejaban a la luz murciana habitar allí, rosácea en los atardeceres, tersa en lo ancho del día, pálida en los días lluviosos, triste y avergonzada de su transitorio desvaimiento. Aquel salón daba a la calle Juan de la Cierva, que no era entonces calle de tráfico y semáforos, sin asfalto y sin sueños pequeños burgueses, muy en posesión de su gitanería y desgarramiento. Por allí corrían golfillos astrosos y El Chichones derribaba casas ruinosas con la sola fuerza de sus ciclópeos brazos. Pasaban el trapero y el afilaor. En la iglesia de San Antolín, aún sin terminar de construir, un cura exaltado y erudito, don Antonio Sánchez Maurandi, y al tiempo desafiaba a los pacatos ortodoxos permitiendo al artista una libertad vaticana, dejándole descubrir las pobres carnes achicharradas de las Ánimas o el viril pecho del Arcángel”³¹.

Y allí conocerá a la gente y desde allí hará incursiones al “centro” donde entablará relación con otras gentes: artistas, escritores, historiadores, críticos, con los que pondrá en práctica el preciado don de la conversación, del intercambio de ideas y, sobre todo con los artistas (González Moreno, José Planes, A. Villaescusa, Molina Sánchez,

³¹ MUÑOZ CLARES, Fuensanta. “Estudios. (Un recorrido casi sentimental por los talleres del pintor Manuel Muñoz Barberán.)”, en *Muñoz Barberán*, Op. cit... s. p.

Blas Rosique, Hernández Carpe –que le hará un retrato a lápiz en 1942–, Reyes Guillén, Medina Bardón, Almela Costa, Mariano Ballester, Luis Garay...), de las inquietudes comunes, de los deseos de mejora y de un futuro, con los más jóvenes, todavía por hacer. Es en este año de su llegada a Murcia cuando realiza la primera exposición individual en el patio de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Son veintiséis obras, divididas en óleos, acuarelas, dibujos (en los que ya aparecen sus temas habituales: retratos, paisajes urbanos, bodegones, etc.) y dos ensayos de composición, que llamarán la atención de José Sánchez Moreno y a los que dedicará una extensa crítica, firmada con sus iniciales: La otra obra, nombrada “Tentaciones de San Antonio”, es una muestra de técnica no correspondida con la común del resto de las expuestas. El santo anacoreta, sometido a visiones perturbadoras, está genuflexo dentro de una gruta en la que se amontonan duendecillos y demonios que le asedian con todo género de ardides: el pequeño que cosquillea sus plantas y el desvergonzado que está irreverente sobre su cabeza revelan un ingenio pictórico prometedor. Unas figuras de mujer vuelan como arrebatadas por un torbellino y son, sin reservas, magníficas realizaciones de color y movimiento³². Queda claro que, por aquellas fechas, lo que más llamaba la atención era su capacidad para las composiciones de temática religiosa, y es curioso contrastar la opinión del pintor, vertida años después al hablar de su paso al paisaje, sobre este tipo de obras primerizas: “...porque me salían –reconoce– unos santos horribles. No sé cómo la gente les reza³³”.

Las exposiciones se sucederán, y así, lo vemos aparecer en la Asociación de la Prensa junto a Antonio Pérez Martínez y José Torrentbó y en 1943, experiencia que repetirá en 1944 y 1945, en la Exposición de Pintura y Escultura organizada por el Casino de Murcia y patrocinada por el

Ayuntamiento capitalino. En la primera, que coincide con las Fiestas de Abril, el Ayuntamiento crea la Medalla “Premio Salzillo”, “para exaltar los verdaderos valores espirituales de la vida colectiva en su marcha hacia un porvenir mejor, es un deber ineludible que los pintores y escultores acudan a este certamen con la conciencia de una sincera devoción patria, de un deseo de superar el nivel cultural de la sociedad presente”, reza en el prólogo al catálogo de participantes que, leído lo anterior, no extraña encontrarlo preñado de nombres consagrados (Alcaráz (sic.), Luis Garay, Gómez Cano, Sánchez Picazo, Garrigós, Séiquer Zanón, Planes, etc.) junto a los más jóvenes alevines de artistas; ni tampoco títulos tan sugerentes como: “Paisaje al fondo la Falange”, “Por los que cayeron”, “La huérfana del Capitán”, etc. Muñoz Barberán, que recibirá sendos terceros premios en las del 44 y 45, presenta para esta ocasión ocho obras, ninguna de temática religiosa.

El dinero, aunque poco, que gana con su pintura le permite una cierta independencia económica y realizar continuos viajes a Madrid, donde visita las pocas exposiciones que se realizan en la capital y asiste al Círculo de Bellas Artes para practicar el dibujo del natural (un desnudo de “academia” fechado en 1950 demuestra su afán por aprender, el deseo de adquirir, por su cuenta y con los medios que encuentra a su disposición, una completa formación que le permita dominar la pintura hasta lo que ésta permite: “A un pintor nunca le parece haber hecho la obra maestra y toda su vida trabaja para conseguirla³⁴), y a los museos del Prado y de la Academia de Bellas Artes de San Fernando (todavía conserva el carnet que le facultaba para copiar en la Academia, con fecha 11 de marzo de 1949 y firmado por José Francés) para copiar las obras de los grandes maestros, entre los cuales cada vez adquiriría mayor protagonismo Go-

³² J. S. M. “Dos «ensayos de composición» del pintor Muñoz Barberán”. *Línea*, 13 de julio de 1942. Murcia.

³³ SOLER, Pedro. Op. cit.

³⁴ SORIANO. A. “Procuro pintar lo que amo; por eso, la mayor parte de mis cuadros son de Lorca, Cehegín y Murcia”. *La verdad*, 7 de octubre de 1969. Murcia.



ya, a la espera de manifestarse en el delirio expresivo del Entierro de la Sardina y de las máscaras.

En una de estas estancias madrileñas se hospedó en la misma pensión de Molina Sánchez, coincidiendo con el gran historiador y crítico de arte Julián Gállego, que años más tarde recordaría esta relación juvenil en un escrito con motivo de la exposición dedicada al pintor y organizada por

la Universidad de Murcia: “Conocí a Manolo Muñoz Barberán en el Madrid de la posguerra. Me lo presentó Molina Sánchez, que vivía en la misma pensión que yo, en la calle Arrieta, en una casa, esquina a la Cuesta de Santo Domingo, que ya no existe, reemplazada por un edificio postmoderno, de más pretensiones. Desde los balcones del cuarto piso se veía la esquina de la Ópera y la plaza Isabel II, paisaje urbano que Manolo pintó en un cartón, con esa fácil y buena técnica que le han dado Apolo y Lorca (...) y cada vez que lo veo recuerdo aquellos días de sufrida y hasta bienhumorada estrechez. (...) Desde el primer momento me asombró en Manolo una cultura no sólo pictórica..., sino también literaria. Era ya un erudito, hombre de raras lecturas...”³⁵.

De estas palabras podemos extraer dos conclusiones, que bien podrían considerarse inciso en el curso normal del relato. La primera, común a esa generación de artistas de posguerra (tan infravalorada por alguno cuando, en verdad, es la más coherente y la que, pese a las circunstancias adversas, allana el camino a la dinamización de los años sesenta del siglo pasado), es la de la superación de la penuria de medios con tensión y trabajo, y el afán por conocer que les hizo ver con claridad lo necesarias que eran las “salidas” de Murcia para aprender y traer lo aprendido a la Región; la segunda está solamente relacionada con nuestro pintor y se refiere a su especial sentido de la vida, basado en “tener las ideas claras”, mantenerlas firmes e ir desarrollándolas en el momento adecuado: nada que le pareciera interesante caía en saco roto y convertía el tiempo en su aliado para confirmar o desmentir lo oído o discutido, siempre, claro, con el apoyo de la investigación, en la cual también puede considerarse autodidacta.

Durante estos años alterna la pintura de “caballete” con los trabajos en la iglesia de San Antolín, que empiezan a darle nombre dentro y fuera de la Región como pintor y res-

³⁵ “Barberán, ‘El lorchino’”, en *Muñoz Barberán*, Op. cit., s. p.

taurador. La primera consecuencia es el encargo para restaurar las pinturas de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario, de Hellín; los diseños de retablos para Millán y la decoración de la capilla de Fátima, en Espinardo. En 1949 obtiene una mención en el “Premio Alfonso X”, convocado por la Diputación Provincial de Murcia, y conoce y entabla amistad con Manuel Fernández-Delgado Maroto, sólo interrumpida tras el fallecimiento de éste y continuada hasta el día de hoy con su viuda e hijos. A través de él, Muñoz Barberán iniciará sus trabajos en el mural decorativo. Sus dos primeras obras, desaparecidas hoy, serían para Chys, tienda de regalos y decoración que pocos años después se convertiría en galería de arte, y para la brasserie del Hotel Reina Victoria (1951).

Finalizando 1951 (8 de diciembre), la vida de nuestro pintor sufrirá un cambio trascendental que, con el paso del tiempo, será otra muestra evidente y diáfana de su entrega, fidelidad y bonhomía, al contraer matrimonio con Fuensanta Clares Pérez. Hijo de familia numerosa, y pese a la aventura de ser artista y vivir de su pintura, no dudó en seguir los pasos paternos –acompañado, está claro, por Fuensanta, mujer abierta, comprensiva y comprendida, que en todo momento ha sabido que para ser uno es preciso el respeto, y éste debe ser mutuo– y alegrar su casa/estudio y su estudio después convertido en casa con nueve hijos, a los cuales inculcó desde pequeños el amor a la belleza, a la música, a la literatura, a la investigación: “En aquel estudio crecían niños. Crecían entre infiernillos para deshacer cola de pescado, bastidores y botes de aguarrás. Allí aprendimos los tres mayores las primeras letras, dibujadas al carboncillo sobre un cartón que se apoyaba en el caballete pequeño. No aprendimos las notas musicales porque seguramente no dábamos para tanto, pues, visto el éxito del experimento de las letras, también intentó el maestro introducirnos en el mundo de las cinco letras y la clave de sol”³⁶. La nueva situación, y la paulatina llegada de los nuevos “inquilinos”,

³⁶ MUÑOZ CLARES, Fuensanta. Op. cit.

no cambió para nada su rumbo pictórico, ajeno a cualquier canto de sirena en lo fundamental, y sólo le obligó a trabajar con más ahínco (“¿Eres fértil, Manolo? Sí, claro. ¿Por qué dices claro? Porque si no, me muero.”³⁷) y a posponer –que no a olvidar y abandonar– sus inquietudes investigadoras en el terreno de la historia, las literarias pronto empezarán a convertirse en actividad habitual.

“Ni el paso ni el peso de los años han disminuido o lastrado la predisposición viajera de Muñoz Barberán. No deja de ser chocante que este Manolo, de trato amable y sosegado temple, con cierta cachazuda calma, alimenta una voracidad viajera por conocer y vivir las ciudades de Europa, orillando de su obra lo rústico para adentrarse en la maraña urbana. Sordo para la campesina alondra, escuchó el mirlo silbador que trisca y se aloja en los aleros de los caserones.”³⁸

Los años cincuenta y sesenta del pasado siglo son de una actividad que por algunos, desconocedores de su fecundidad creativa, podría ser calificada de frenética, ya que en ellos desarrolla la parte más importante de sus pinturas, tanto de caballete como murales, de tema religioso: Santo Domingo de Mula, franciscanos de Cehegín y San Antolín de Murcia (1952); restauración de las pinturas de la capilla del Rosario de Santo Domingo, de Murcia, 1953 (“...el retablo fue arrancado en el trienio bélico de 1936-39, acción que supuso el desprendimiento de grandes zonas del conjunto (...) desprendimientos que afectaron sobre todo al lienzo mural izquierdo, correspondiente al lado del Evangelio, donde se efigiaban los retratos de Pío V y el Dux. Restaurados por Muñoz Barberán, esta intervención fue necesariamente intensa en algunas zonas, sobre todo en el citado lateral, acometiéndose en el resto de los frescos una labor de limpieza y consolidación que urgentemente reclamaba el

³⁷ IBARRA. “Hoy habla. Muñoz Barberán.” *Línea*, 1 de diciembre de 1962. Murcia.

³⁸ GARCÍA ABELLÁN, Juan. “Muñoz Barberán. El viajero y su sombra”, en *Muñoz Barberán. Retrospectiva*, Op. cit., pág. 13



conjunto.”³⁹); en 1954 realiza tres grandes proyectos murales: en la basílica de la Purísima de Yecla (prolongado hasta 1958), en San Francisco Javier de Los Barreros (Cartagena) y en San Dionisio Areopagita (“Estando ya cercano a los ochenta años se le ofreció la posibilidad de restaurar unos paños en una iglesia de Fuenteálamo (Albacete) que él mismo había pintado cincuenta años atrás.”⁴⁰); de 1957 datan los cuadros que pinta para los seminarios de Murcia y entre 1960 y 1961 decora los lienzos del muro del presbiterio de San Bartolomé de Murcia, restaura las pinturas y realiza nuevas obras para Santa Ana del Monte, en Jumilla, sin olvidar el mural de la fachada de San Antolín, con el que cierra el ciclo en esta iglesia. En 1962, su labor se extiende a las iglesias de Ricote y Molina de Segura; en 1963 es el retablo de la iglesia de San Lorenzo, que reconstruye, y en 1964 y 1965, la iglesia de Blanca y la capilla de la Hermandad del Cristo de los Azotes (Jumilla). Gran parte de la Región (y también fuera de ella) queda cubierta por sus obras o por sus intervenciones, devenidas de su especial sentido de lo religioso y de su profundo conocimiento de la

pintura que le permite acometer la restauración de obras a punto de desaparecer.

Otro campo, apenas tocado por él en años anteriores, se le ofrece lleno de posibilidades para realizar su trabajo, para acometer la grandes composiciones, con las que, como ya sabemos, el pintor se siente identificado, por el reto que supone el dominio de la superficie y el logro del equilibrio entre las partes. La pintura decorativa, y la escultura, empieza a convertirse en un elemento importante asociado a las nuevas construcciones (“En la década de los cincuenta y sesenta, en las grandes capitales españolas se toma la costumbre de atender con mayor detenimiento al cuidado de estos espacios interiores. Lo hacen los promotores, los propietarios y, desde luego, los arquitectos. Algunos (Gutiérrez Soto) aportan a la evolución de la arquitectura la transformación del zaguán de ser tan sólo un recorrido a convertirse en un “*recorrido-recepción*”, incluso, o casi, salón común para todos los residentes en el edificio, visitantes y transeúntes. (...) En Murcia, en los años cincuenta-setenta, cuando se produce el gran avance arquitectónico, muchos edificios de la ciudad contarán con zaguanes con tratamiento arquitectónico y decorativo específico similar al descrito. Entre los pintores y escultores murcianos hay bastantes que contribuyeron a ornamentar dichos espacios arquitectónicos interiores.”⁴¹), y a ella se van dedicar la mayoría de los artistas murcianos (“Por otro lado, no se puede dejar pasar sin mayor detenimiento su faceta como muralista y su incardinación en unos momentos de furor decorativo, asociado al gran auge constructivo que sufre la ciudad de Murcia, sobre todo en la década en la que estamos inmersos. Antes que él, y sólo cito a los contemporáneos –y no a todos– y a la vez que él vemos trabajar a Muñoz Barberán, Molina Sánchez, Hernández Carpe (...), más próximo a Ceferino Moreno, y de la misma generación Pedro Bor-

³⁹ AGÜERA ROS, José Carlos. *Un ciclo pictórico del 600 murciano. La Capilla del Rosario*. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1982, pág. 90.

⁴⁰ MUÑOZ CLARES, José. Op. cit.

⁴¹ NICOLÁS GÓMEZ, Dora. “Pintura en la arquitectura”, en *Cincuenta pintores en la Cámara*. Murcia, Cámara de Comercio de Murcia, 1999, s. p.

ja...⁴²), que encuentran una salida económica, aunque sepan que muchas de sus obras sean efímeras al realizarlas para acontecimientos concretos y con tiempo limitado: Feria de Muestras, Feria de la Conserva y Alimentación (“Salvo dos paneles que Muñoz Barberán realiza para la sucursal en la Feria de una entidad bancaria, el resto de la ornamentación va a cargo de José María Párraga Luna.”⁴³).

La descripción de todas las obras que realiza, tanto la efímera, la destruida y la que permanece, sería tan extensa que ocuparía la mayor parte de la narración, por lo que remitimos al libro escrito por Manuel Jorge Aragoneses (citado en la nota 42), y aquí nos limitamos a la relación concisa de sus principales intervenciones, iniciadas en la Feria de Muestras de Murcia (1952). En ésta y en la Feria Internacional de la Conserva y la Alimentación (FICA) trabajará hasta 1966, sin que se conserve de su obra nada más que algunas fotografías. Decora el edificio de Obras del Puerto de Cartagena (1955), el pabellón de Murcia en la Feria del Campo de Madrid (1959 y 1964) y la Casamata de la Confederación Hidrográfica del Segura, en Lorca, con temas alegóricos hoy desaparecidos en los tres casos. Todavía se conservan varias de las realizadas para la entonces Caja de Ahorros del Sureste de España, la Caja de Ahorros Provincial y los de la Casamata de la Confederación Hidrográfica (1962), Casa Barreiros (1967) en Lorca y el edificio Lepanto (1970) en Murcia. Su fama traspasa las fronteras regionales y es llamado desde Valencia, Cabo Roig, etc. En todas estas obras, su evidente dominio de las grandes composiciones queda patente, gustándole conjugar dibujo, masa, color y luz, para transmitir de manera directa el mensaje, la informa-

ción pertinente, sin necesidad de retorcimientos expresivos. Este hacer directo es el que sigue en su faceta de cartelista –Semana Santa de Murcia (1952), Festival de Folklore del Mediterráneo (1969), etc.–, en los bocetos de carrozas para las Fiestas de Primavera de Murcia (1960) y en los decorados y figurines para teatro, colaborando con César Oliva, que entonces comenzaba su andadura por este camino:

“En el mundo de los recuerdos de aquel tiempo en que conocí al artista, algo verdaderamente hermosos sucedió que me llenó de asombro y que quizá explique ese lazo de amistad y respeto que nos une. Fue en nuestra primera colaboración, la citada comedia calderoniana, en la que aparecía un decorado enorme, con muchos metros de contrachapado que llenar. Manolo nos daba una brocha a cada espontáneo que se acercaba al taller, y allí, dirigiéndonos, iban saliendo calles y balcones, interiores y adornos. La situación era tan familiar como que, de pronto, me encontré de nuevo en el suelo, de nuevo con la pintura. Levanté la vista y lo que vi y viví me pareció de otro tiempo. Un tiempo en donde aquel mi maestro florentino que conducía mi mano lucía bigote respingón y te miraba con chispeantes ojos y sonrisa burlesca. Se diría que aquel no era otro que Muñoz Barberán.”⁴⁴

Toda esta actividad iba acompañada, por supuesto, de la otra, de la diaria, de la realizada en el estudio, donde apuntes, bocetos y el recuerdo ejercían la función requerida por el pintor: servir de base para la realización de las obras de caballete, en las que quedaban plasmados retratos, paisajes, sobre todo paisajes urbanos (Cehegín, Murcia, Lorca) que en numerosas ocasiones representaban el pasado de la ciudad, y escenas que por algunos podrían ser calificadas de “costumbres”, añadiéndole al pintor el adjetivo de costumbrista en su calidad determinativa. Nada más alejado de la realidad si el análisis de la obra y de la intención es correcto, y se vuelve a tener en cuenta lo dicho en la intro-

⁴² CRUZ FERNÁNDEZ, P.A. – CRUZ SÁNCHEZ, P.A. *Párraga*. Murcia, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pág. 77.

⁴³ JORGE ARAGONESSES, Manuel. *Pintura decorativa en Murcia. Siglos XIX y XX*. Murcia, Diputación Provincial, 1965, pág. 172. La obra de Jorge Aragoneses, sin ninguna exageración, se puede considerar fundamental para entender, y recobrar lo perdido, este momento de eclosión “decorativa”, y debiera ser reeditada en homenaje a su autor, incluso sin ningún tipo de revisión.

⁴⁴ OLIVA, César. “Muñoz Barberán, maestro.”, en *Muñoz Barberán*, Op. cit., s.p.

ducción. El pintor, Manuel Muñoz Barberán, fija “su” tiempo y desde él hace, deshace, recrea, inventa, recuerda y revive, siempre desde la fidelidad a su idea de pintura y de la coherencia con el sentimiento que le despierta lo que ve.

“...La Murcia de antes, de hace unos veinte o veinticinco años, a mí no me gustaba era una ciudad sucia. Lo que me habría gustado es que la hubieran dejado limpia y que hubieran respetado los buenos edificios del casco antiguo. El abrir esa Gran Vía a mí me pareció desde el principio una cosa torpe. (...) Aquella Murcia, no obstante, tenía un gran encanto, un atractivo que, desgraciadamente, ha desaparecido. Yo, con la Murcia actual, me conformo. ¡Qué le vamos a hacer! Por otra parte, cada uno es libre de buscar aquellos sitios, que aún quedan, que más le gusten.”⁴⁵

Lo que gusta, a veces, no es lo que queda materialmente “en pie” ni lo que fue en la totalidad de su presencia. En el recuerdo *trasladado*, facultad que poseen los artistas, las imágenes retenidas se perfeccionan, se aligeran de resentimiento –si no nos enfrentamos a un expresionismo feroz o a una obra de marcado carácter propagandístico– y se ofrecen desde la perspectiva personal, en una contribución a la memoria colectiva desprovista de cualquier carga negativa. El artista, el pintor en nuestro caso, aporta al acervo cultural aquello que para otros no es más que mera anécdota de una realidad transitoria, molesta por su pérdida u olvidada por las prisas o los requerimientos del presente. No es la moda lo que le interesa a Muñoz Barberán, por lo que tiene de pasajera y porque, sometido a sus exigencias, no hubiera podido realizar “su” obra con coherencia y honradez; a él le importa desarrollar su propio lenguaje –con los giros pertinentes que se van añadiendo a lo largo de la vida, de la trayectoria⁴⁶– y mantenerse fiel pese a los halagos y las críticas.

⁴⁵ SEGADO DEL OLMO, Antonio. *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid, Organización Sala Editorial, S. A., 1977, pág. 71.

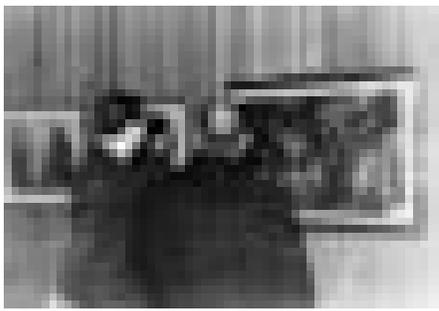
⁴⁶ “Tratar de representar lo barroco con un lenguaje igualmente barroco es un vicio

Fruto de este trabajo “de estudio” serán las exposiciones y su presencia en concursos regionales. Pero no será la década de los cincuenta pródiga en apariciones del pintor (años más tarde, y ante la pregunta del periodista sobre su escasa aparición en público, explica la razón: “Expongo tan de tarde en tarde porque vendo en el estudio todo lo que pinto”⁴⁷), contándosele tres exposiciones individuales: Yecla, en los Salones de la Caja de Ahorros del Sureste de España (1953); en el Casino de Cieza (1956), y en Murcia, en la Casa de Cultura (1958), cuya sala fue inaugurada pocos años antes por Gregorio Prieto y en la cual –bajo la dirección de Manuel Jorge Aragoneses– expuso lo más granado de los artistas murcianos y sirvió de cancha para que los más jóvenes mostraran sus “genialidades”. En cuanto a premios, en 1952 recibe el convocado por el Ayuntamiento de Murcia y al año siguiente, el de la Diputación Provincial y el de dibujo en la Exposición Regional de Cieza. El ciclo lo cierra con el primer premio de pintura en este mismo certamen en 1956.

Es también momento de viajar, de cumplir sueños y de aventuras insólitas en sidecar por tierras de España y Portugal. En 1957 viaja a Italia, deteniéndose fundamentalmente en Roma, la ciudad a la que volverá, pero para un artista que desarrolla su arte entre el orden y la melancolía del recuerdo –en cuanto que posibilita la libertad de creación–, Florencia y Venecia se convertirán en referencia obligada, en ciudades de vida, no de visita, y de trabajo en los continuos retornos a Italia que realizó posteriormente. Al año siguiente, 1958, junto a Molina Sánchez, e incitado por éste y pe-

en el que muchos, consciente o inconscientemente, caen por defecto de perspectiva óptica. Pero Muñoz Barberán, que gasta gafas, no tiene un ápice de ciego, aunque algo tenga de miope o astigmático, y recoge la urbanística local con una pincelada larga, sintética, fresca de color, desenvuelta de trazo, que si algo pregona es una sencillez de ejecución que le sustantiva. Por tanto, búsquese en su quehacer el tema barroco, que se encontrará habitualmente, al contrario de lo que ocurre en su lenguaje, que es sencillo, elemental, al alcance de cualquier entendederá.” MARTÍNEZ CEREZO, Antonio, “Un pincel que es chichón de luz y fuego”, en *Muñoz Barberán*, Op. cit., s.p.

⁴⁷ JEROMÍN. “Muñoz Barberán”. *Línea*, 18 de abril de 1963.



Exposición en la Sala Griffé de Madrid 1963 / En una inauguración en la Sala de la Caja de Ahorros. H.1964. Foto Tomás



se a los contratiempos previos y los sucedidos durante el camino, emprende viaje a Portugal en septiembre de 1958 para participar en la Misión Internacional de Arte, que ese año se celebraba en Évora. Valencia, Madrid, Portugal, todos los pasos intermedios y la estancia, los describe el pintor con su peculiar gracejo, con anécdotas y reflexiones, en una especie de diario de viaje publicado recientemente por la Academia Alfonso X el Sabio, en homenaje a Molina Sánchez⁴⁸. De todos estos viajes sacará provecho artístico y humano Muñoz Barberán, y su fuente de inspiración, sus rincones urbanos, se internacionalizarán y de ello dará cuenta en las sucesivas exposiciones que celebre. Y sus viajes a Madrid, las visitas al Museo del Prado, las copias de los grandes artistas para seguir aprendiendo y la admiración cada vez más sentida hacia Goya y su obra (cuya influencia se dejará sentir en dos de los temas aparecidos en los años sesenta: el Entierro de la Sardina y las máscaras).

Su obra, sus inquietudes literarias, sus especiales dotes de conversador, contribuyen a la ampliación del círculo de amistades, pasando a convertirse en uno de los habituales en las tertulias del Bar Santos, lugar de reunión de los más destacados personajes murcianos (“Las tertulias, tradicionales en aquella cansina Murcia –con graves problemas de

tráfico y continuos accidentes– adquieren en los años sesenta un matiz más marcadamente político –dependiendo, claro está, del lugar y de las personas participantes en aquellos momentos–, sin por ello perder su carácter de mentidero, comunicación de ideas, crítica a la sociedad y válvula de escape que dio lugar a los más diversos y disparatados enredos. El Bar Santos fue el centro neurálgico de todos los que tenían algo que decir –y, como casi siempre, poco que escuchar– y buscaban el ambiente propicio para ello. Literatos y aspirantes a serlo, artistas consagrados o rompedores, más o menos bohemios, escépticos empedernidos, idealistas de salón, enganchados al carro de la política en espera de rápidos ascensos, descreídos y creyentes, cómicos de la lengua, afines al Movimiento e izquierdistas más o menos reconocidos. Toda una variopinta fauna que, por una u otra razón, trataba de dar vida a la ciudad, y prueba de ello y de la importancia que se daba al lugar de reunión fue la instauración del premio «Bar Santos» de Literatura.”⁴⁹). Juan García Abellán, Baldomero Ferrer (Baldo), José Ballester (escritor, investigador y maestro de la crítica de arte desde las páginas de **La verdad**), José García Martínez, Miguel López Guzmán, Manuel Muñoz Cortés, Jaime Campmany, Manolo Avellaneda, Pedro Sanz, etcétera, son una mínima representación de la amplia nómina de las personas que se honrarán de la amistad con el pintor.

“Este es un artista que se distingue por una modestia que no es frecuente encontrar. Esto ya lo haría simpático, pero además su obra, inspirada en paisajes levantinos y murcianos, tiene un buen oficio y una «sana» preocupación por la luz. Su obra revela una sensibilidad, una entrega al paisaje, que, siendo sincera, marca huella en cada lienzo. Aquí, la sinceridad es el mayor mérito artístico y encontrarla no es frecuente. Por eso hay que destacarla, ya que para nosotros es elemento primero de la pintura.”⁵⁰

⁴⁸ Ver *supra* nota 7.

⁴⁹ CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto. *Párraga*, Op. cit., págs. 85-86.

⁵⁰ SÁNCHEZ-CAMARGO, M. “Muñoz Barberán”. *Hoja del Lunes*, 31 de octubre de 1962. Madrid.

Los años sesenta, y su prolongación en la década siguiente, marcan un hito en la vida de Muñoz Barberán, al igual que sucede en la pequeña historia de Murcia y en la más grande nacional e internacional. En nuestra ciudad, la exposición del Grupo “El Paso” en los locales del Casino (1958) puede considerarse el aldabonazo que moverá a los artistas jóvenes a buscar nuevas formas de expresión, nuevas salidas a unas inquietudes –remansadas, como es fácil de comprobar, con el paso del tiempo– que veían en la ruptura informal la vía adecuada. El Grupo “Puente Nuevo”, compuesto por Mariano Ballester, César Arias y Ceferino Moreno, expone en la Casa de Cultura en junio de 1960, marcando para algunos un hito entre el antes y el después, al aceptar literalmente lo expuesto por Mariano Ballester: “El Grupo “Puente Nuevo”, que no tiene nada que ver con nuestro puente de hierro sobre el Segura (...), sino más bien que tiene relación con el movimiento expresionista alemán de principios de siglo «Die Bruch»⁵¹, sin el contraste correspondiente y el análisis detenido de la importancia del hecho y su influencia en la generaciones posteriores, ya que basarlo todo en el escándalo que provocó y la reacción adversa de público y crítica (salvo la defensa hecha por José Ballester⁵²) no es suficiente para considerar este hecho decisivo: “A lo que hay que contestar, en primer lugar, que el Grupo “Puente Nuevo” no llegó a tener la influencia necesaria en la sociedad artística murciana como para crear una escuela, un movimiento de renovación lo suficientemente excepcional que permitiese considerarlo un punto de inflexión agudo, trascendental en la introducción de las corrientes vanguardistas en Murcia, y, en segundo, que el mencionado conjunto posee la suficiente entidad y personalidad como para ser entendido como un fenómeno de transi-

⁵¹ OLIVARES GALVAÑ, Pedro. *Mariano Ballester, aproximación a sus inquietudes estéticas*. Murcia, Editora Regional, 1983, pág. 44.

⁵² BALLESTER, José. “Al margen de una exposición. Yo los defiende a los tres. Han descubierto su pecho y se disponen a recibir las pedradas de quienes no están libre de pecado. «Puente Nuevo», su escándalo y su valor.” *La verdad*, 9 de junio de 1960. Murcia.

ción...”⁵³; lo que sí queda claro es que su ejemplo provocador fue seguido por jóvenes e inquietos “genios” (Pedro Borja y César Arias, expulsados de la Casa de Cultura en junio de 1961⁵⁴; los mismos y Luis Toledo –Lutó– quemando en el Retiro madrileño la obra que tenían expuesta en la Galería Fernando Fe, ante el poco éxito de público⁵⁵), o por otros que trataron de constituirse en grupo, sin ir más allá de la intención o de una exposición, salvo el caso del Grupo “Aunar”, que en sus tres años de existencia (1964, 65 y 66) cambió de miembros de una exposición a otra, y del denominado “Grupo de los Seis” (1969), también de nómina cambiante.

Nuestro pintor no permanece ajeno a la polémica, porque en un círculo tan restringido como el del arte murciano, la indiferencia era imposible. Pero en ninguna declaración pública se muestra adversario pertinaz de las nuevas formas; lo que sí defiende con rotundidad es su forma de hacer, su idea de pintura: “Yo, la verdad, pinto así porque no sé pintar de otra manera. Pero me interesan vivamente todos los movimientos en el arte. Puedo decir que admiro sinceramente a todos los que practican los diferentes “ismos”. Si yo tuviera mucho dinero tendría en mi casa algunos cuadros informalistas o cubistas. Quizá mi ineptitud no me permita conseguir cuadros de ese tipo. Pero le repito que yo admiro todas las innovaciones en la pintura”⁵⁶. Mas, centrado en su obra, su interés máximo empieza a ser el de exponerla, mostrarla con más asiduidad y llevarla a Madrid, para recibir el refrendo de crítica y público de la capital. “Con este encendido bagaje y sus años todavía mozos, Muñoz Barberán está en Madrid. Quizá hoy, en la víspera de la

⁵³ CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. “Incidencia de las corrientes artísticas nacionales e internacionales en la pintura murciana del siglo XX.”, en *Cincuenta pintores...* Op. cit., s. p.

⁵⁴ RUBÍN, Martín de. “Exposición poligráfica y poliplástica en la Casa de la Cultura”. *Hoja del Lunes*, 5 de junio de 1961. Murcia

⁵⁵ CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto. *Borja, en busca del pintor*. Murcia, El Taller, 1993, pág. 34.

⁵⁶ MADRID. “Manuel Muñoz, un pintor de Murcia.” 15 de septiembre de 1963.

apertura de su exposición, con la inquietud nerviosa de saber que va a ser contemplado por personalidades del mundo artístico, evocará sus viajes a Florencia, al asombro de sus estudios de sus salas de museos; aquel a Portugal, sin dejar de recordar su exposición en nuestra Casa de Cultura, y sentirá un temblor de dulce emoción porque es vez primera la que muestra sus lienzos a la mejor crítica española, como aquel que veía publicado en una gran revista o diario de Madrid su primera crónica o reportaje.⁵⁷

La Galería de Arte Toisón se convertirá en el destino de sus obras durante tres años (1962, 1963 y 1965) y, casi con toda certeza, podríamos afirmar que el éxito cosechado entre la crítica y el público le sirvió de aliciente para reaparecer en Murcia, tras cinco años de sequía expositiva (Casa de Cultura, 1963). Las noticias sobre la buena acogida fueron difundidas por todos los medio locales y el ejemplo lo podemos tomar del extenso artículo que Cayetano Molina le dedicó: “La confirmación del éxito popular la manifiesta el hecho de que, al día siguiente de inaugurada la exposición, se habían vendido varios cuadros; y en el momento presente lo han sido ya casi la totalidad. (...) Y la crítica, el severo juez que decide de momento la suerte de todo artista, no ha podido mostrarse más alentadora. Todos los periódicos de Madrid se han ocupado del acontecimiento artístico, haciendo resaltar su importancia”⁵⁸. A continuación, el crítico, pintor y caricaturista (en los años treinta colaboró en las páginas de **D. Crispín**, revista satírica, con dibujos y aleluyas alusivas al personaje), cita los nombres de los críticos que escribieron sobre la obra de nuestro pintor: Sánchez-Camargo, Prados López, Antonio Manuel Campoy, etc., o de lo escrito por Ibarra: “Excelente pintor murciano, recién llegado de Madrid, donde con su exposición en la Sala “Toisón” se ha anotado un brillante éxito unánimemente

reconocido por la crítica de la capital de España. Manolo ha sabido abrirse las difíciles puertas de la fama con un sola “mostra”⁵⁹. y, por último, lo escrito por María Amparo López Madrona: “Manuel Muñoz Barberán expone en Madrid actualmente. La Sala Toisón suele ser muy frecuentada. También acuden a diario muchos amigos y paisanos para testimoniar al pintor su admiración y afecto”⁶⁰.

Esta vuelta “intensa” a las exposiciones, individuales y colectivas, que va a marcar los años sesenta y las siguientes décadas, viene dada, aparte del afianzamiento que le supuso la experiencia madrileña, por la disminución de los encargos decorativos y la demanda de obra de caballete. El pintor, que ve aumentar la familia y, por lo tanto, las necesidades, encuentra esta vía adecuada para satisfacerlas; además, el interés del comprador por su obra no le exige ningún sacrificio: él sigue pintando lo que cree que debe pintar y en ningún momento se ve forzado a torcer su camino. Esta relación directa de afecto que establece con el público se va a traducir, abundando en lo anterior, en una mayor libertad creativa, en una ampliación de la temática –como ya se ha apuntado– que, en cierta medida, le permite mantener su discurso con las grandes composiciones, aunque en este caso la dimensión sea más reducida, y en una evolución en el tratamiento de luz y color, como acertadamente recoge José Ballester en su crítica a la obra expuesta en la Casa de Cultura: “Es de notar una especie de desviación de sus normas colorísticas en algún paisaje, donde aplica esa teoría de la administración arbitraria de los colores, justificada por sus partidarios con el pretexto de que ellos ven rojo el mar y azul la masa de los árboles, por ejemplo. No llega, claro está, Muñoz Barberán a tales extremos, sino se limita a producir unos efectos armónicos y muy equilibrados en estos ensayos”⁶¹, y Cayetano Molina:

⁵⁷ PEÑAFIEL, Luis. “Muñoz Barberán expone en Madrid”. *Línea*, 27 de octubre de 1962. Murcia.

⁵⁸ *Línea*, 15 de noviembre de 1962. Murcia.

⁵⁹ “Hoy habla...”, Op. cit.

⁶⁰ *Hoja del Lunes*. 5 de noviembre de 1962. Murcia.

⁶¹ *La verdad*. 25 de abril de 1963. Murcia.

“Dentro de la línea figurativa que Muñoz Barberán mantiene con exigente lealtad, su trabajo se manifiesta cada vez más preocupado por el color, para obtener el máximo rendimiento de las posibilidades plásticas, sin alardes de espectacularidad ni recursos heterodoxos en los medios y propósitos tradicionales”⁶².

El seguimiento pormenorizado de todas las exposiciones de estos años sería, en exceso, prolijo, pues nuestro pintor –una vez roto el velo que separaba el estudio de la confrontación directa con el público– encadena una con otra, alternando Madrid con Murcia y mostrando por primera vez su obra en Lorca, en los locales de la Caja de Ahorros del Sureste de España (junio de 1966). En el texto introductorio al catálogo (como es sabido, Muñoz Barberán siempre ha sido dado a prologar sus exposiciones, para no obligar a sus amigos –que alguna que otra vez han ocupado esas páginas– o, quizá, por pudor, al considerar excesivos los halagos que siempre suelen acompañar a estos textos; esta práctica llega a causar extrañeza en los primeros momentos: “Pero ahora he tropezado con una autopresentación. Es el mismo pintor el que explica allí los motivos de haber expuesto. Y lo hace con una escritura literaria, con un tono de sutil ironía simpática, que me deja confuso. No sé si es envidia, pues un pintor muy celebrado en su arte, se revela como escritor y lo hace tan bien que nos avergüenza a los del oficio. Entonces siento no poder vengarme pintando cuadros, porque me saldrían birrias y quedaría yo más en ridículo aún”⁶³. Escribe con la ironía y sinceridad que le caracterizan: “He vuelto a montar mi feria en junio, bajo el toldo generoso de la Caja de Ahorros del Sureste– No sé si cerraré el recinto o todavía vendrán vendedores de lugares lejanos. Yo traigo ahora diversidad de cosas que van desde el menuedo retrato a la mediana composición de máscaras, pasando

por el paisaje acaso desmesurado. Trabajar con orden no me va, como no le iba a mi constante socorredor don Francisco de Goya, del que, sí así como he tomado la libertad y la desigualdad hubiera cogido la maestría, bien me podría ir por esas calles la cabeza bien alta, lleno de soberbia”. La buena acogida en su ciudad le hizo volver en septiembre con una exposición de acuarelas titulada “La Lorca vieja”.

Hemos visto que habla de máscaras (antes, en la exposición que celebra en la Casa de Cultura, de Murcia, en mayo de 1964, encontramos un cuadro dedicado al Entierro de la Sardina, tema que reproduce en el díptico de su última exposición en Toisón, febrero de 1965, a partir de 1967 expondría en Grifé & Escoda) y de la figura indiscutible de Goya en su Parnaso pictórico, sin que por ello abandone los temas de siempre –entre los que se encuentran las “ruinas” y los “derribos”, de gran aceptación entre el público, y que no son más que un leve dejarse llevar por la nostalgia ante la desaparición inevitable de lo que ha formado parte de tu vida– y siga mostrando retratos, tejados, paisajes, etc. ¿Por qué relacionamos máscaras/Entierro de la Sardina con Goya? Desde la distancia que permite el tiempo es fácil entenderla; es fácil comprender que, pese a las “estaciones” intermedias –Lucas Pradilla, Gutiérrez Solana, por poner unos pocos ejemplos–, la fuente directa de donde bebe –y desde donde vive la temática– es el pintor de Fuendetodos, conocedor del alma humana y observador profundo; su concepción de la pintura, en apariencia adscrita a la tradición, que le lleva a dejar abiertas las puertas a los innovadores de finales del siglo XIX, también era motivo de admiración para Muñoz Barberán, que veía, por último, un cierto paralelismo entre la libertad de Goya –capaz de abandonar la seguridad del academicismo para encerrarse en el expresionismo feroz de las *Pinturas Negras*– y la suya propia, mantenida pese a los cantos de sirena de los experimentos al uso.

Pero la sombra del maestro, la admiración a quien había sido capaz de destrozarse la estética del momento para

⁶² **Línea**. 19 de abril de 1963. Murcia.

⁶³ BALLESTER, José. “Muñoz Barberán expone en la C.A.S.E.” **La verdad**, 11 de junio de 1966. Murcia.

construir la –desgarrada– suya, le empuja a cambiar la sólida tectónica de sus paisajes urbanos –sin por ello dejarlos– por la desmesura de fuego, color y movimiento del Entierro de la Sardina (en justicia se puede asegurar que Muñoz Barberán ha sido el pintor que mejor ha sabido interpretar este festejo murciano, en el que prima el desorden, el movimiento anárquico y la participación, y prueba de ello es el reconocimiento que le valió ser nombrado Gran Pez en 1987), sabiendo captar el delirio de esa noche mágica en la que la razón cede paso a los dioses paganos revividos, y Dionisos con su cetro de tirso integra en su cortejo a la multitud. Y las máscaras. En ellas, el pintor lorquino no busca ningún componente dramático, ninguna interpretación que pueda servir de pretexto al psicoanálisis (puede, si se pretende rizar el rizo para establecer relaciones, que en ellas se encuentren retazos de las experiencias vividas en Venecia, trasladadas a estas obras y, con mayor magnitud, al telón del Teatro Guerra, de Lorca, al representar un carnaval veneciano en homenaje a Goldoni), pues, y en esto se separa de Goya reafirmando su personalidad, el velamiento del rostro no oculta ningún drama, la intención velada no tiene “segundas” intenciones, la desinhibición es pura fiesta, es divertimento directo desprovisto de cualquier otra connotación: “Insisto en el efecto sedante de esta pintura hecha con colores gayos en los grupos de máscaras, que en modo alguno aspiran al propósito trágico o fantasmal de Solana o de los que a Solana imitan porque, si no se propone el autor dar una versión de cómo el disfraz puede ser tan sólo pretexto de humor o de diversión inocente, el tema sí ha sido motivo para alardear del arco iris de la paleta, con un sabroso concepto del realismo”⁶⁴.

En todas estas exposiciones, la aceptación de crítica y público es bien patente, tal como se puede apreciar en los dos ejemplos siguientes, referidos a sendas exposiciones en Madrid. El primero es un resumen aparecido en **La ver-**

⁶⁴ *Ibidem.*



dad: “Es un pintor mimado por la afición –dice **Arriba**–. El grabado es una reproducción de una página completa del diario **Arriba**, dedicada a la obra de Muñoz Barberán, quien, desde el 15 de este mes, tiene abierta una exposición en “Grifé y Escoda” (*sic*). Comenta dicho periódico: “Se trata de un pintor, pudiéramos decir, mimado por la afición, un pintor de éxitos constantes, y con razón, porque el artista, además de construir una pintura agradable, encierra tam-

bién grandes valores artísticos”. **Pueblo** le dedica, en su página de crítica de arte, la siguiente reseña: “Hay algo así como dos naturalezas en este pintor. También su tierra de Murcia las tiene. Una es feraz, huertana y sabrosa de jugos; la otra es árida, campesina y se ofrece cruda a los ojos. (...) Y yo prefiero su pintura como de tierra cocida, cuando un viento seco y rastreador peina el lienzo. Es ahí donde reside la mejor pintura de este pintor y donde mejor se fija su personalidad; pintura de carne y hueso, sin afeites de color, sin preciosismos fáciles y donde las cosas son como son cuando están miradas por las buenas, sin arrebatos de ira ni sombras de misterio; pintura de buena arcilla humana”⁶⁵; el segundo, escrito por el paisano Manuel Augusto García-Viñolas, el que tanto hizo por artistas, literatos y periodistas murcianos en los difíciles años cuarenta: “En su pintura (que ya tiene una técnica muy personal donde la materia se hace rugosa y el color opaco para que los brillos no distraigan todo lo que dice la luz), Muñoz Barberán define la realidad con menosprecio del detalle, mucho aprecio de lo que es esencial en su imagen visible; pero el sentimiento del pintor va por debajo de esa realidad, como una acequia oculta de su tierra murciana y fecunda la imagen sin aparecer en ella”⁶⁶.

Lógicamente, toda esta actividad, acompañada del reconocimiento, tiene su traducción en la serie de premios y distinciones que recibe en estos años; unos buscados al participar en diversos concursos, otros obtenidos por su trayectoria y prestigio: tercera medalla del Salón de Otoño (Madrid, 1964), Premio “Chys” por sus dotes de dibujante (1964), Premio “Paisaje Madrileño” de Ayuntamiento de Madrid (1965), Palma de Plata en la I Exposición de Pintura del Sureste (Alicante, Murcia y Almería) celebrada en Elche (1962, entregándole la distinción el pintor Pancho Cossío, medalla de honor de la Exposición de Bellas Artes de ese año), Premio Nacional “Villacis” de la Excm. Diputación

⁶⁵ 25 de noviembre de 1969.

⁶⁶ **Pueblo**, 25 de noviembre de 1970.



de Murcia (1967)⁶⁷. La concesión de este premio levantó cierta polémica al cuestionar Antonio Gómez Cano, en una carta abierta al presidente de la Diputación Provincial, la cualificación del jurado:⁶⁸ la respuesta vino dada por Gratiano Nieto, director general de Bellas Artes, en la sección “Buzón abierto”⁶⁹. Zanjada la cuestión, que solamen-

⁶⁷ GARCÍA MARTÍNEZ. “Habla el “Villacis” - 67. Un niño amarillo le ha conseguido el premio”. **La verdad**, 30 de diciembre de 1967. Murcia.

⁶⁸ **La verdad**, 4 de enero de 1968. Murcia.

⁶⁹ **La verdad**, 18 de enero de 1968.

te se puede considerar una anécdota más de a las que tan proclives son determinados artistas (baste recordar los “escándalos y ruidos” que se sucedieron en las bienales de pintura y escultura, cuando éstas sucedieron a los premios “Salzillo” y “Villacis”), y sin tiempo a asimilar el premio obtenido, la Asociación de la Prensa le concede el “Laurel de Murcia” a las Bellas Artes (junto a él, también fueron galardonados Gustavo Pérez Puig, Juan Torres Fontes, Maruja Garrido, José Belmar Carrillo y el Club de Tenis)⁷⁰. La obtención de ambas distinciones movió a un grupo de amigos a ofrecerle un homenaje en El Rincón de Pepe, el sábado 20 de enero de 1968, al que asistieron más de cien comensales, que alabaron la labor del pintor: “Intervinieron asimismo el alcalde de Lorca, Lucas Guirao; Muñoz Cortés, Párraga, Esteban Mompeán, Segado del Olmo, Navarro, Cánovas, De Hoyos, Fernández-Delgado, Abraham Ruiz, Rosique y Belmar Carrillo”⁷¹; cerrando Muñoz Barberán el acto con unas palabras emotivas y llenas de humor en algún que otro momento: “Recordó también su respetuoso aprendizaje de quienes por años y méritos le habían precedido en la profesión, así como las generosas ayudas recibidas de diferentes sectores de la sociedad murciana, que, al adquirir sus primeros cuadros, lo convirtieron en becario suyo y, con ello, hicieron posible que continuase el camino en el que se encuentra”⁷².

Pero 1968 sólo había comenzado. En este año (que es el mismo que ve levantarse París en la ya mítica Revolución de Mayo; que asiste esperanzado al “nacimiento” de la Primavera de Praga y desolado a su aplastamiento bajo las cadenas de los carros de combate del Pacto de Varsovia, y que contempla las protestas masivas que recorren Estados Unidos en pro de los derechos humanos y en contra de la guerra en Vietnam), Muñoz Barberán seguirá acumulando

premios: medalla de oro en el VI Salón Nacional de Pintura de la C.A.S.E. y el Premio “Chys” de Pintura. Todavía le faltaba el broche que cerrase esta brillante cadena de éxitos y éste fue su nombramiento como Académico de Número de la de Alfonso X de Murcia: su labor como investigador –esa “afición” despertada en sus conversaciones con Espín Raelera, por fin, reconocida y desde la más alta instancia de la época. En 1976 lee su discurso de ingreso, *Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII*, centrado en los artistas murcianos de los siglos XVI y XVII, y aún más en la figura de Artus Tizón (años más tarde publicaría una recopilación más completa con los nuevos documentos encontrados, los artículos de divulgación publicados en la prensa local y dibujos ilustrativos que “reviven” obras desaparecidas o situaciones imaginadas de nuestro artista sobre esos otros artistas), del que escribe, entre otras cosas, lo siguiente: “Artus Brant o Tizón –este artista solía firmar de ambas maneras– está documentado en nuestra región murciana desde el año 1572 hasta el 1604, por ahora. Siempre, la posibilidad de encontrar nuevos documentos podrá modificar su provisional biografía murciana. De su juventud, estudios y demás circunstancias, sólo un excepcional documento nos podría decir algo. Así, en este momento, con los algo más de treinta años documentadísimos nos habremos de conformar, y ya es bastante para un pintor considerado hasta hace poco un fantasma o algo parecido”⁷³.

Muy pronto, Muñoz Barberán dejó constancia de su buen hacer con la pluma, a través de colaboraciones en prensa (como las que recopila y publica en 1972 con el título *¡Cartas de la tía!*, llenas de ironía, gracejo, humor y sana intención, aparecidas años antes en la revista **Vida Nueva**: “Muñoz Barberán, como recordarán nuestros lectores, animó durante muchos números las páginas de **Vida**

⁷⁰ Ver **La verdad** y **Línea** del 11 de enero de 1967.

⁷¹ **Línea**. 21 de enero de 1968. Murcia.

⁷² **La verdad**. 21 de enero de 1968. Murcia.

⁷³ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. *Sepan quantos (vida artística murciana en los siglos XVI y XVII)*. Murcia, Ediciones Almodí, 1996, pág. 148.

Nueva. Él es aquel sobrino paciente al que tía Esmeralda le escribía graciosísimas cartas llenas de sabiduría y experiencia. Y “La columna corintia” y tantos espacios llenos de buen humor e intención, que aún recordamos los aficionados a la paz, al pitorreo y a las costumbres sanas⁷⁴), y la serie de artículos de divulgación que saca a la luz en **La verdad** desde principios de los años setenta hasta 1984; pero, y nos permitimos extendernos en la cita, como cuenta su hijo José:

“Atiendan ustedes a la estampa que les describiré porque seguro que les va a aparecer sugerente. La cosa comienza por una cama, de esas de sanatorio con su manivela y todo, y mi padre con un ataque de ciática ya varios meses sobre ella. (...) A dos personas recuerdo especialmente de aquellas tardes en penumbra: García Martínez, que llegó a hacerse un hueco en la mismísima cama, y Juan Guirao –éste, más pudoroso, sentado en una silla– que traía siempre noticias de extraños personajes circunscritos a un mundo lejano y exótico de artistas y escritores. Entre ellos, un tal Ginés Pérez parecía por momentos tomar forma, materializarse, estar a punto de llamar por teléfono o aparecer sin previo aviso. Todos estábamos seguros de que alguna locurería rondaba la cabeza de nuestro padre, y, por cierto, no era el momento más propicio.

La enfermedad, después de momentos algo angustiosos, pasó, pero la cabeza de mi padre no quedó buena –mi madre insiste en que ya era así cuando lo conocí–. Las conversaciones con el Guirao eran cada vez más largas y enrevesadas y los descreimientos del García, en consonancia, más disparatados –“Que estáis ´chalaos´. Que no; que ese tío os lo habéis ´inventao´ entre el de Lorca y tú”; otras veces, en las noches de verano: “Manolo: y si convocamos al espíritu de Ginés, que nos cuente”–. Desde aquellos

años, la imagen que tenía de mi padre se ha ido enriqueciendo con una nueva faceta de hombre asiduo visitante de archivos y, por ende, aficionado a la lectura de duras paleografías que lo llegaban a desesperar. Sólo más tarde supe que, en el fondo de todo aquello, estaba la enseñanza de Espín Rael. Las largas conversaciones mantenidas en su juventud, tras un mirador de la Corredera lorquina, iban dando lentamente su fruto⁷⁵.

La enfermedad fue el detonante, y el empeño y la paciencia, unido a su amor por conocer y, por lo tanto, investigar el pasado, las herramientas que puso en cuanto pudo a trabajar para conseguir sus fines, que no eran otros que devanar la confusa madeja de una historia empezada a ser clarificada por Baquero Almansa y su instigador y maestro. El esfuerzo fue grande, porque se enfrentaba a unos documentos que debían “traducirse” correctamente, y su aliado el tiempo –ese tiempo del tozudo que no cede hasta lograr su empeño– le permitió salir airoso: “Me metí en los archivos, por ejemplo, sin saber una palabra de Paleografía, y aprendo Paleografía, porque creo que he sido, o soy, un paleógrafo bastante bueno, destacado. De mis trabajos de investigación, he publicado libros sobre el Licenciado Cascales, Pérez de Hita, el *Quijote* de Avellaneda... Y hasta ahora⁷⁶. La cronología de estas publicaciones, sin olvidar los textos escritos para la *Historia de la Región de Murcia* y el folleto editado por Chys sobre Pedro Orrente –*Pedro Orrente (Nuevos documentos murcianos)*– en cuyo primer párrafo escribe: “Esta reseña documental, aparte del obligado homenaje al pintor Pedro Orrente, pretende ser un tributo póstumo a la buena memoria del investigador murciano don *José Crisanto López Jiménez*”⁷⁷, vienen a indicarnos la plasmación del esfuerzo y la perseverancia, con tesis arriesgadas demostrativas

⁷⁴ IZQUIERDO. F. “Muñoz Barberán y su familia numerosa, al óleo”. **Vida Nueva**, 10 de noviembre de 1962. Madrid.

⁷⁵ *Sepan quantos...* “Introducción”, pag. 13.

⁷⁶ SOLER, Pedro. Op. cit.

⁷⁷ Murcia, Chys-Consejería de Cultura, 1981, pág. 3.

Baldo Ferrer y García Martínez felicitan a Muñoz Barberán por el Premio "Villacis".1968.
Foto Tomás.

del "olfato" que debe acompañar al investigador cuando, como en el caso de nuestro pintor, no se encuentra atado a convencionalismos académicos ni a *cursus honorum* limitadores de la creatividad y la propia iniciativa: *"La máscara de Tordesillas* (1974), primer desarrollo de su teoría sobre la paternidad del *Quijote apócrifo*; *Aportaciones documentales para una biografía de Ginés Pérez de Hita* (1975) y *De la vida murciana de Ginés Pérez de Hita* (1987), ambos en estrecha colaboración con Juan Guirao, rigurosa y definitiva –de momento– biografía del zapatero granadino (el 12 de febrero de 1976 leerá una conferencia en el Ateneo de Barcelona, publicada por Ediciones Marte, con el título: *Retrato de Avellaneda. Autor del "Quijote apócrifo"*; *Sobre el autor del Quijote apócrifo*, en el que desarrolla su teoría sobre la misma identidad de Ginés Pérez de Hita y Alonso Fernández de Avellaneda, el autor reconocido del *Quijote apócrifo*; *Nueva biografía del licenciado Cascales* (1992); *Sepan quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI y XVII*, citado en las notas 73 y 75 (1996), quedando el "Y hasta ahora" de sus declaraciones en dos proyectos inconclusos, uno de los cuales serviría a los futuros investigadores de los siglos XVI y XVII de fuente imprescindible, al recoger la totalidad de las anotaciones realizadas en los largos años de búsqueda en los archivos regionales".

Su relación con los libros no se circunscribe exclusivamente a escribirlos; la ilustración de los mismos, a menudo acompañada de textos propios será, si no frecuente, habitual. Y el inicio lo tenemos con las que realiza para el libro escrito por José García Martínez, *Tabernas de Murcia*, al que siguen *La ciudad fronteriza*, sobre su Lorca natal; *Murcia. Encuentros en la ciudad* (en el que incluye sonetos) junto a Molina Sánchez; *Murcia. Reino de fronteras. Castillos y torreones de la Región*, con textos de Juan Torres Fontes, etc. Su habilidad para el soneto la utiliza en ocasiones en plan jocoso, y una muestra puede ser el tríptico de "sonetajos" que dedica a José María Párraga:



"No atiende los consejos más discretos;
un negocio no sabe lo que sea;
"brutos galopan oníricos e inquietos";
ciegamente trabaja, pinta y crea.
Alguna vez, se una persona seria,
cómprate un portafolios, vete al banco,
monta en kilos tu cuenta, pon en blanco
los ojos si te hablan de miseria.
¿Estás, Párraga amigo?
¿Sabes lo que te digo?
Pues no hagas caso. Déjate de cheques.
Y de cuentas que cuadran. Busca trigo.
Sin paja. Sigue siendo tú y no trueques."⁷⁸

Un viaje, y retomamos el hilo argumental perdido hace tiempo, nos puede servir para cerrar 1968, esta década y la siguiente, el que realiza a Alemania en compañía de José García Martínez, Belmar y el fotógrafo Tomás. La experiencia, positiva, se traduce en una exposición de acuarelas

⁷⁸ MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. "Tríptico de sonetajos para una exposición de Párraga", texto para el catálogo de la exposición "Párraga" celebrada en la Galería Firenze, de Águilas (Murcia), en febrero de 1982.

que realiza en la Galería Chys (unos meses antes, en febrero, traslada a las salas del Hotel Europäischer, de Berlín, sus “Castillo de Lorca”, su “Calle del Pilar”, su “Mercado de Verónicas”, etc., acaso para devolver a la ciudad dividida lo que ésta le estaba dando antes de dárselo), acompañando las reproducciones un texto de Cayetano Molina: “La temática de esta muestra es el Berlín de la actualidad, ese milagro de supervivencia, de esfuerzo para trasplantar el corazón de su ritmo urbanístico cuando había sido casi extinguida por la devastación de una guerra moderna. Acuarelas que han sido concebidas con ojos de turista pintor y que por sí solas suponen un resultado práctico suficiente de la última visita a Alemania de Muñoz Barberán”⁷⁹. El pintor viajero obtendrá siempre una enseñanza de sus continuos viajes dentro y fuera de España (Holanda, Francia, Inglaterra, Suiza, Marruecos, Praga, y siempre Italia, con Venecia y Florencia como lugares recurrentes; y sus visitas a Madrid y al resto de España, con un viaje a La Alcarria en compañía del prematuramente desaparecido Manuel Avellaneda en 1978), y ésta la trasladará al lienzo o al papel, una vez asimilada, para hacer partícipes a los demás de ella. Sin transformar, él va a crear su propia realidad, su particular visión del hecho que narra escueto, sopesado, con nervio, según la impresión recibida tras el diálogo visual; por eso existe un punto de discrepancia con la aseveración del crítico amigo cuando afirma “que han sido concebidas con ojos de turista pintor”: la satisfacción de nuestro artista no está en mirar mucho en poco tiempo y en “fotografiar” con apuntes lo mirado; está en ver la entraña y convertirla en paisaje personal.

Estas consideraciones son extensibles a las numerosas exposiciones (Chys, Zero, Zero 2, Villacis, Nuño de la Rosa, en Murcia; Porche y Thais, en Lorca; Zurbarán, en Cartagena; Firenze, en Águilas; Grifé & Escoda, en Madrid; Dintel, en Santander; Mitre Gallery, en Barcelona; Carlos Marsá, en Granada; Rembrandt, en Alicante, etc.) que reali-

⁷⁹ Catálogo de la exposición “Berlín”. Galería Chys (Murcia). Mayo-junio de 1968.

za en años posteriores y en las que los temas viajeros serán frecuentes. Iniciada la década de los ochenta, y diversificado su esfuerzo entre pintura de caballete y murales y la escritura de investigación, la frecuencia expositiva se reduce y queda circunscrita a la Región. Por estos años, su pintura va a ser más directa, más suelta y descargada de materia, más clara la paleta, sobre todo en los paisajes y en esa nueva mirada al mundo desde la ventana del estudio, convertida en objetivo capaz de captar los más diversos y apreciables matices de luz y color, aunque sin desterrar “su” modo –tradicional– de hacer: “Nos encontramos, pues, ante una obra –la expuesta en Chys– sin transgresiones, fluida y coherente, sin saltos en el vacío, y fiel reflejo de la vida de su autor y de todo aquello que le rodea y define: los viajes, posibilitadores del conocimiento de lo lejano, y su interpretación desde un prisma personal; el entorno, circunscrito al propio estudio como factor de aislamiento y comunicación, pues en él medita y realiza lo que más tarde será objeto de contemplación y diálogo, y el paisaje circundante, nunca envolvente y, como ya he comentado, en ocasiones sintético; y, por último, las máscaras...”⁸⁰.

En los albores de los ochenta, esos años marcados por la ilusión puesta en la recuperación de la Democracia, en el disfrute de la libertad que, intuita y deseada, todavía era difícil de asimilar por nostálgicos y neófitos, y esos años que asistieron al nacimiento de la “movida”, en la que todo valía y todo parecía ser una fiesta dislocada y confusa de la que el arte se contagió (poco queda de todo aquello, pocos nombres se han salvado, y en la actualidad, el interés por el momento es más histórico –por no decir arqueológico–) y sirvió de excusa para acallar la paulatina pérdida de fuerza de las ideologías, de la lucha mantenida en años anteriores, Muñoz Barberán empieza a desarrollar un tema, relacionado con otros, que podría ser objeto de diversas interpretaciones si no mediaran sus propias palabras: “*El entorno íntimo*. Y

⁸⁰ CRUZ, Pedro Alberto. “Muñoz Barberán”. *La verdad*, 7 de marzo de 1987.

está cuanto veo todos los días, las ventanas por donde miro al exterior, el paisaje que me rodea. La lluvia. El sol. El otoño y la primavera, vistos desde mis ventanas. Y un grupo de cacharros que están siempre delante de mí. Y las flores secas. Los pinceles. El maniquí⁸¹. Para el pintor, el maniquí no tiene mayor trascendencia –y no es poca– que la de formar parte de su intimidad, de objeto funcional al que le dedica un doble homenaje al reproducirlo en las más diversas actitudes y circunstancias en los cuadros que le dedica en exclusiva: por su pertenencia al círculo de lo privado y por la ayuda “desinteresada” que le presta a la hora de estudiar y componer. Pero..., ¿puede haber alguna otra connotación?

A lo primero que podríamos recurrir –igual que ha sucedido con las máscaras– es a buscar alguna relación con cierta vena surrealista, y de hecho, las referencias podrían llevarnos a ello. Si leemos el “Primer manifiesto del surrealismo”, de André Bretón (1924), vemos que sitúa la ruina romántica y el maniquí como los ejemplos paradigmáticos de lo maravilloso surreal, pues en sus representaciones se produce la dualidad necesaria –la suma de contrarios si buscáramos la armonía heraclitana– para que la belleza sea convulsiva –diferencia más sintáctica que sustancial–: lo fijo-explosivo, que en la ruina resulta del enfrentamiento entre lo natural y lo histórico, y lo erótico-velado, representado por el maniquí en cuanto pasa a convertirse en lo inanimado animado. El maniquí sería la “vida en muerte”, una de las representaciones más puras de lo siniestro freudiano, al conjugar lo familiar de su configuración –incluso la posesión, la pertenencia– y lo extraño, al ser un remedo de realidad, un objeto que si cobrara vida se debería categorizar de monstruoso⁸². Y a continuación, la teoría, aunque no del

⁸¹ Texto para el catálogo de la exposición “De los libros de viajes, el entorno íntimo, y las máscaras”. Galería Chys, febrero-marzo de 1987.

⁸² Para un estudio más completo del significado del maniquí ver Miguel Ángel HERNÁNDEZ NAVARRO, “Plenitud y ausencia: lo siniestro subreal en la obra de Gregorio Prieto (una tentativa de psicoanálisis en arte)”, en *Gregorio Prieto. Una mirada...*, Op. cit., págs. 29-47.



todo, pierde consistencia: Muñoz Barberán no desciende al subconsciente ni tan siquiera al recuerdo, como sucede con las máscaras (“máscaras que no volveré a encontrar porque nada es lo mismo que ayer y es inútil correr detrás del serpiente de la niñez. Desapareció, con su voz extraña, con sus trapos, con su olor, con su mueca inalterable de cartón pintado. Así que mi carnaval es una mezcla de recuerdos

Pintando el techo del teatro Concha Segura en Yecla con Fuensanta, su mujer, y una amiga.
1996



que pueden pertenecerme o no”⁸³), en busca de una terapia catártica; él desarrolla su tema con la naturalidad del que, al igual que capta lo que ve desde la ventana o lo que contempla en sus paseos viajeros, muestra su interior, lo íntimo. Por lo tanto, no hay nada de siniestro, nada de extraño en los maniqués.

El conocimiento de su actividad en estos años, que vamos apretando, quedaría incompleto si no mencionáramos la pintura decorativa, profana en la década de los setenta (Rincón de Pepe –Murcia, 1972–; Centro Regional de Salud de Lorca y Banco Español de Crédito de Murcia

⁸³ Ver nota 81.

–1974–, recuperada esta última cuando fue desmontada gracias a la intervención de un coleccionista; murales para oficinas de la C.A.S.E. –1975–, etc.), y otra vez religiosa en las siguientes: capilla del Rosario de Alcantarilla, en la que utiliza el fresco como procedimiento (1984); retablo de la iglesia de la Ciudad del Aire (1985), y la capilla de la Encarnación, en San Patricio de Lorca (1998). Mas sus dos obras fundamentales, porque le enfrentan de verdad a grandes superficies en las que puede realizar y resolver “grandes” desarrollos, son las que realiza en los teatros Guerra de Lorca (1988-89) y Concha Segura de Yecla (que concluye definitivamente en 1996); de ellas, y pese a su importancia, no hablaremos, al ser motivo de otro escrito que acompaña a este catálogo.

“El prestigio personal alcanzado por Muñoz Barberán en estos momentos hace que el mundo de la política lo intente captar con ofertas tan atractivas como vacías de contenido y de las que rápidamente se desentendió. Nombrado en 1977 director del Instituto Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Murcia, el cargo le duró el tiempo que tardara en comprobar que aquella institución no era más que una idea embrionaria, que cuajaría después en el Centro Almodí, pero que contaba por entonces con una escasísima dotación de presupuesto, que dio sólo para reeditar el libro *Serie de obispos de Cartagena*, de Díaz Cassou. Dimitiría ante la negativa repetida a atender unas demandas presupuestarias que le parecían irrenunciables. Mucho menos duró su nombramiento de algo así como “inspector provincial de monumentos”, hecho desde la Diputación Provincial, ya que inmediatamente de producirse no fue escuchada su reclamación sobre el posible derribo de una señalada casona murciana del barrio San Juan. Una gloria parecida –es decir, ninguna– le reportó su nombramiento como asesor de entre los muchos que hizo el entonces ministro de Cultura Ricardo de la Cierva. Unos pocos viajes a Madrid, el conocimiento de importantes personalidades de la cultura del momento y

nada más. El paso del pintor por estos cometidos no le reportó beneficio alguno, ni económico, ni personal, ni profesional. Y en honor a la verdad, tampoco le ocasionó perjuicios.”⁸⁴

La reproducción completa de este párrafo se justifica porque, en él, volvemos a encontrar reflejada la personalidad del pintor, libre, independiente, segura de lo que quiere y honrada consigo y con los demás. Acepta el trabajo para trabajar, para obtener resultados, para que su esfuerzo se traduzca en algo útil –como había hecho con su vida, con su obra– y tangible. Las componendas no le van, y menos desempeñar un cargo sin sentido, sin función. Seguir era traicionarse a sí mismo, y ya sabemos que la fidelidad era –y es– una de las virtudes de Muñoz Barberán. Fidelidad y honradez, unidas a la inquietud del que sabe que nunca una obra está terminada, y menos cuando no la dejan desarrollarse: “Esta desazón ante las fechas próximas a una muestra de mi obra, me hacen creer en una disconformidad propia, todavía con acentos y dejos de juventud. Ante una práctica tan difícil como es la de la Pintura, aún me siento acobardado y espero que este miedo no lo perderé jamás. Ahora, como en aquellas lejanas fechas de 1942, cuando colgaba mis balbuceos en el añorado patio de columnas de la vieja Sociedad Económica de Amigos del País, me siento inseguro y atemorizado. (Y, desde luego, cuelgo los mismos balbuceos.)”⁸⁵

III

“...la pintura es mi vida y hay que ser fiel al camino trazado por la tierra, las circunstancias y aquello que los maestros nos han enseñando y legado; el estilo es sólo una manera de sentir.”⁸⁶

⁸⁴ “Reseña biográfica”, en *Pintura y Memoria...*, Op. cit., pág. 22.

⁸⁵ MUÑOZ BARBERÁN. Texto del catálogo de la exposición celebrada en Chys, diciembre de 1980-enero de 1981.

⁸⁶ Díez, Gontzal. “Muñoz Barberán: «El arte es una forma de resguardar la memoria»”. *La verdad*, 1 de marzo de 1995.

Cumplido gran parte del camino, establecidas las premisas del “principio de un principio de biografía” –que no pretende ser más que el incentivo para que otros la continúen–, somos conscientes de las carencias, de los límites voluntariamente impuestos y de la necesidad de un mayor ahondamiento en la personalidad y la obra del artista/escritor/investigador, tan rica en matices, controvertida por aquellos que no han sabido –o no han querido– comprender que la principal motivación del ser humano, en cuanto sujeto capaz de reflexión y discernimiento, es la propia, la creada por él, pese a las circunstancias, y la que le obliga a la coherencia, a mantenerse en “su” camino, a construir “su” tiempo y a vivirlo con la plena consciencia de la elección. Los pasos dados pueden insinuar evolución –siempre, y es nuestra base, que ésta sea considerada como *respuesta al tiempo* y no como obligación *impuesta por el tiempo ajeno*–, cambio, mas nunca debe olvidarse que la obra es una vertebración material de la idea, y la idea permanece inmutable en el devenir de los acontecimientos, pues éstos sólo sirven de referencia para justificar el proceso narrativo.

Por eso, y antes de concluir, no podemos olvidar los últimos años del pintor, su presencia en los grandes acontecimientos artísticos regionales, el reconocimiento de su trayectoria con distinciones que, por no buscadas, congratulan más y, en cierta medida, alivian el carácter saturniano de la sociedad murciana, esa obsesión enfermiza por la autodestrucción y el miedo a que otros construyan. Ya sabemos que fue Gran Pez del Entierro de la Sardina (1987) por haber sabido captar el espectáculo inenarrable del desfile y la expansión de su conocimiento por toda España mediante su pintura. A eso hay que añadir que al año siguiente fue nombrado, junto a Carlos Valcárcel Mavor (enamorado de Murcia, conocedor profundo de sus tradiciones y crítico de arte: “Pero, además, Manolo Muñoz Barberán no es solamente un pintor de estilo, un hombre que conoce el oficio, que domina el dibujo, que maneja una paleta rica y jugosa. Muñoz Barberán es un hombre –y por lo

tanto un artista– sincero, que tiene un mundo estético y lo narra y cuenta tal como es.”⁸⁷), Cronista Oficial de la Ciudad de Murcia, por el profundo conocimiento de su pasado y su presente; en 1989, su ciudad natal, Lorca, le concede el Premio “Elio”, y al siguiente (1990), el Ayuntamiento de Lorca lo nombra Hijo Predilecto, a la vez que le concedía la Medalla de Oro de la Ciudad del Sol. Ese mismo año, la Federación de Peñas Huertanas le concede el galardón Matrona de Murcia (esa que tanto había dibujado, pintado e incluso modelado); en 2000, y formando parte del grupo de fundadores, es nombrado Académico Numerario de la de Bellas Artes Nuestra Señora de la Arrixaca, y, por último, y de momento, en 2006, la Asociación Murciana de Críticos de Arte le concede, junto a Martín Páez Burruezo, investigador, historiador del arte y amigo del pintor, y al Colectivo Mestizo, la Insignia de Oro de dicha Asociación, por toda una vida dedicada al arte y por haber llevado con orgullo el nombre de Murcia fuera de nuestras fronteras regionales en sus cuadros y en sus escritos. No podemos olvidar que dos calles llevan su nombre en el municipio murciano: una en la ciudad y otra en Sangonera la Seca (precisamente en la que tiene fijada su residencia), ni que un colegio de Lorca también se distingue con él.

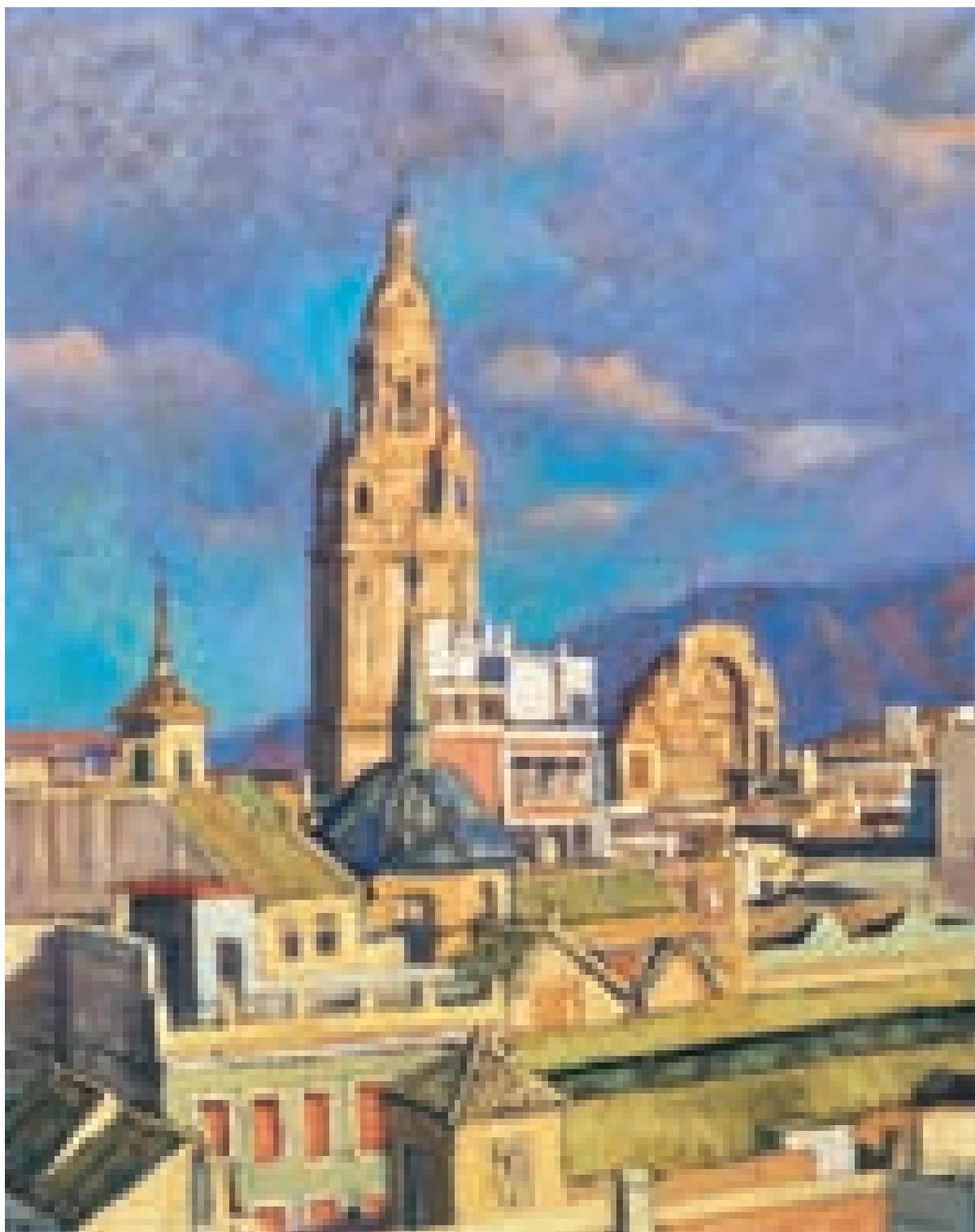
Este reconocimiento no es sólo a su persona; la obra –la que de verdad justifica la grandeza del autor– también es demandada para cualquier acontecimiento que trate de mostrar la realidad artística murciana en el último siglo. Y así, con la naturalidad que demanda la justicia, lo vemos aparecer –y no como escritor, como ya sabemos– en la *Historia de la Ciudad de Murcia* (1983) y en las exposiciones *Arte en Murcia, 1862-1985* (Madrid y Murcia, 1985); *Maestros de la Pintura Murciana* (Asamblea Regional, Cartagena, 1990); *25 Pintores Murcianos* (Palacio Almodí, aniversario de Cajamurcia, 1990); *Siete pintores y el mar* (Pabellón de

Murcia, Sevilla, Expo 92); *Cincuenta pintores en la Cámara* (Cámara de Comercio de Murcia, 1999); *Murcia, 1956-1972. Una ciudad hacia el desarrollo* (Palacio Almodí, **Contraparada 21**, 2000); *Con Manolo Avellaneda en el paisaje* (Sala El Martillo, 2004), y *100 años 100 artistas* (Centro Cultural Las Claras y Palacio Almodí, 2004). En cuanto a grandes exposiciones individuales tenemos las celebradas en la Sala de Exposiciones de La Convalecencia, organizada por la Universidad de Murcia (1990); la retrospectiva incluida en **Contraparada 15** (Palacio Almodí, 1994); la titulada *Pintura y memoria. Muñoz Barberán*, organizada en Lorca por el Ayuntamiento en homenaje a su Hijo Ilustre (2001); y, por último, esta de San Esteban, prólogo de algunas que otras que ahonden más en el estudio de la obra del artista murciano en toda la extensión del término.

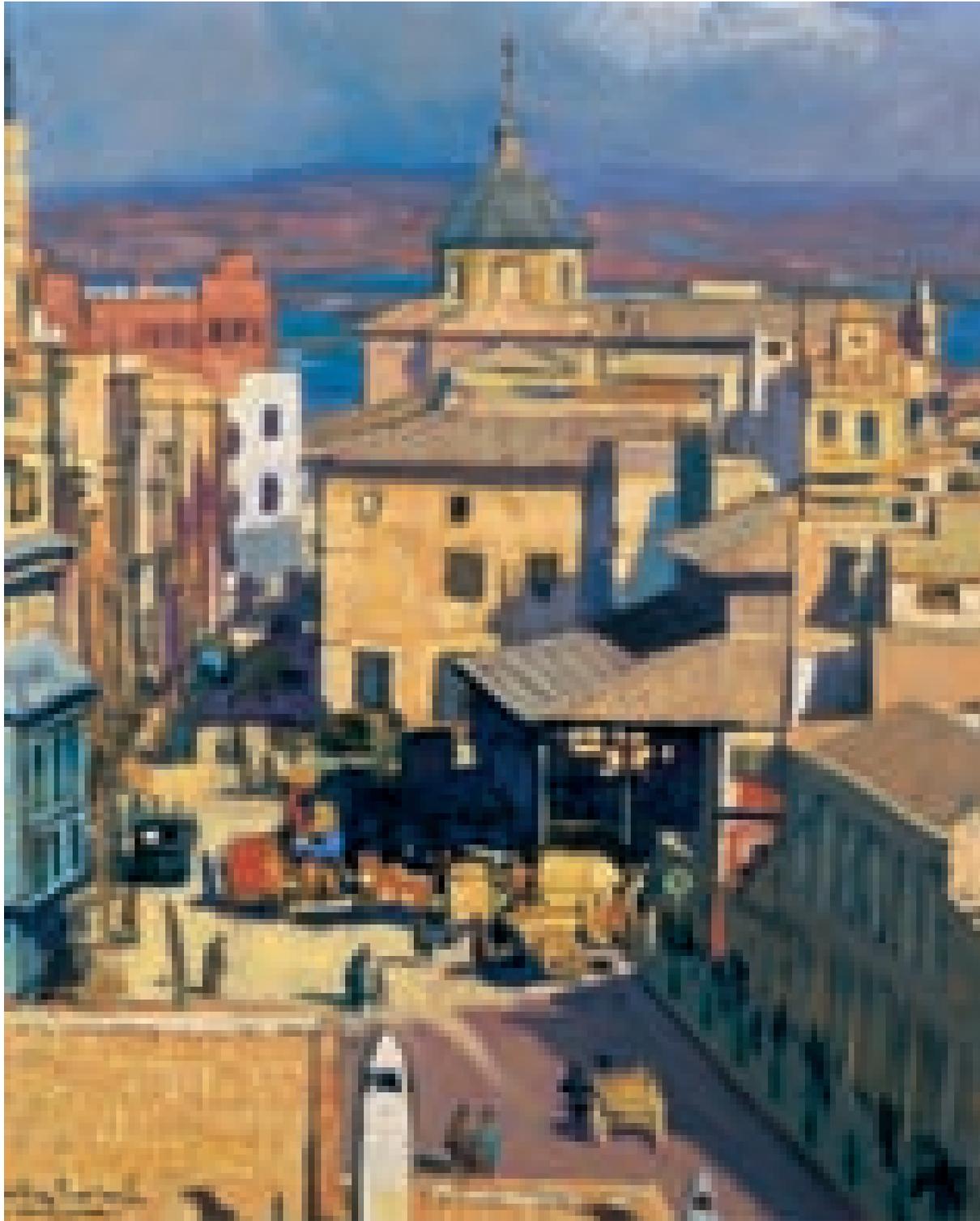
Acabamos el camino iniciado bastantes páginas atrás, porque el tiempo se agota y es conveniente pasar de la palabra a la imagen, al cuadro, pues es en él donde reside el tiempo del pintor, donde podemos ver cómo nos devuelve la mirada, cómo están reflejados esos ojos –chispeantes y burlones– capaces de penetrar en la esencia de las cosas, del paisaje, sin herir la superficie, con la naturalidad del ser sencillito que, aunque ejerza de taumaturgo y aplique la hermenéutica a los textos del pasado, nos dice “estas son mis cosas y en ellas estoy yo”. Nada más.

⁸⁷ VALCÁRCEL, Carlos. “Pintura de Muñoz Barberán, en Galería Chys”. **Hoja del Lunes**, 22 de diciembre de 1980. Murcia.

CATÁLOGO



TERRAOS DE MURCIA h.1950 óleo / lienzo 53 x 42 cm



ANTIGUA LONJA h.1945-50 óleo / lienzo 53 x 42 cm

DESNUDO DE ACADEMIA 1949 óleo / lienzo 73 x 90 cm





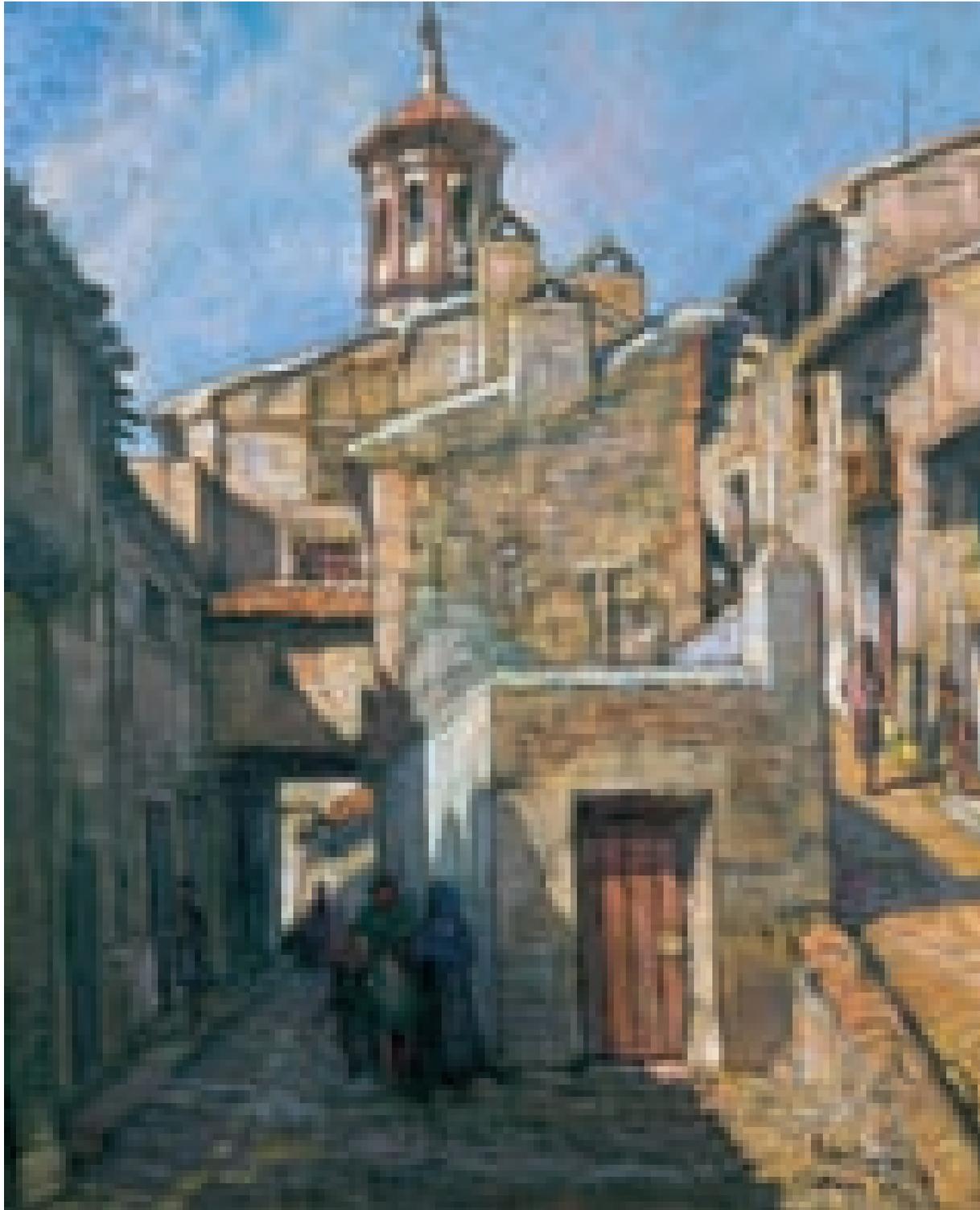
PAISAJE DE LORCA h.1955 óleo / tabla 41 x 49 cm



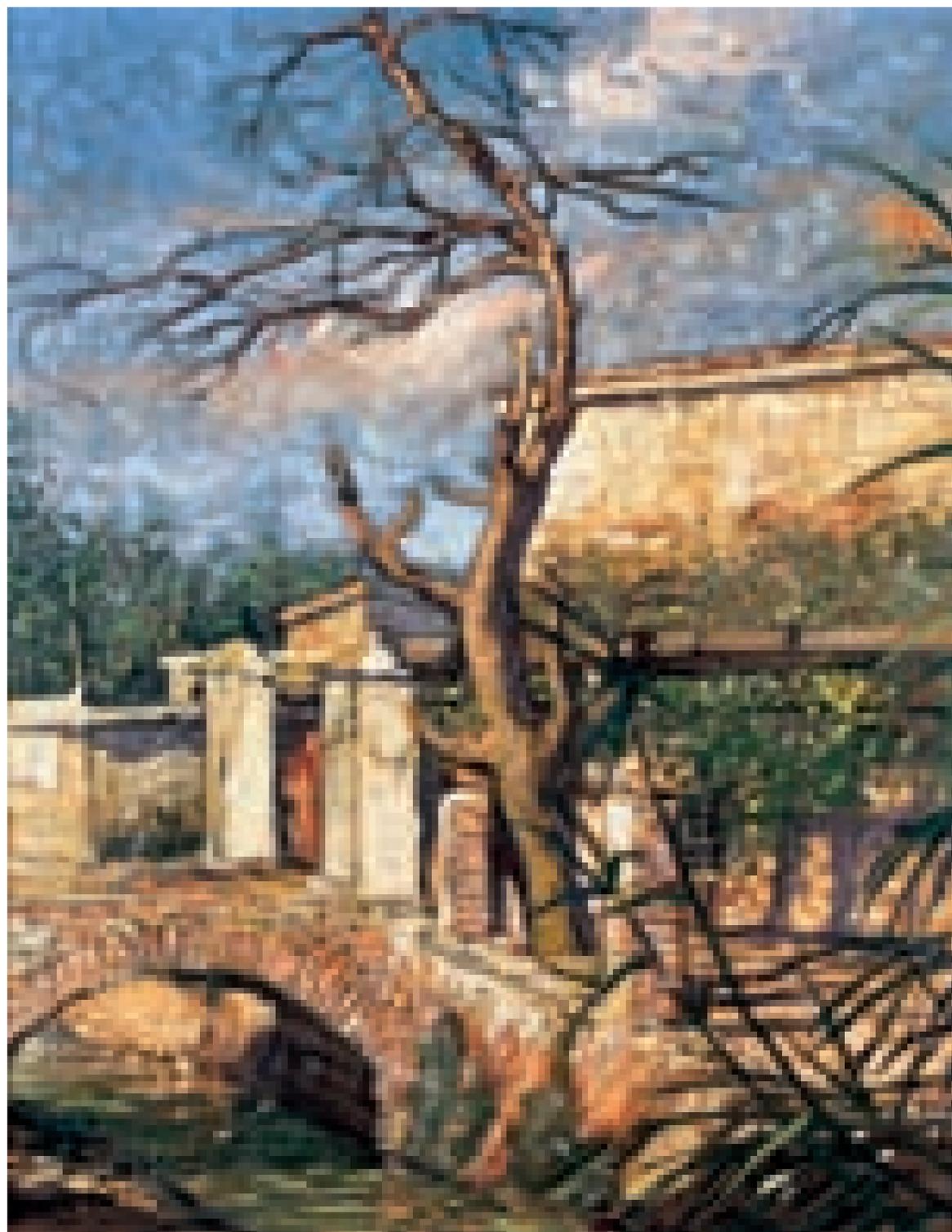
SEGURA DE LA SIERRA h.1955-60 óleo / lienzo 65 x 80 cm

PAISAJE DE LA HUERTA h.1955 óleo / lienzo 100 x 220 cm



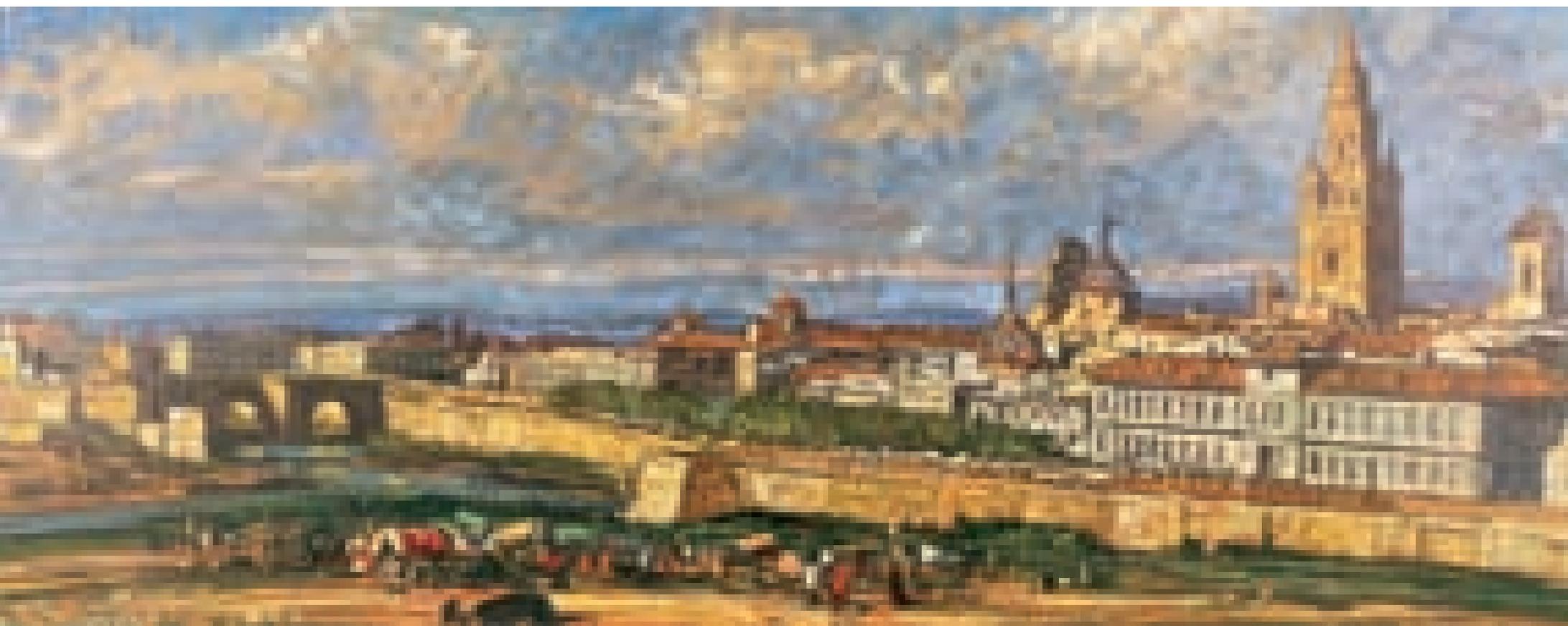


CEHEGÍN 1951 óleo / lienzo 73 x 60 cm



LA HUERTA EN OTOÑO h.1955-60 (Santa Catalina) óleo / lienzo 80 x 65

VISTA DE MURCIA 1956 óleo / lienzo 80 x 200 cm *Cámara de Comercio de Murcia*



MURCIA DESDE EL MALECÓN h.1956 óleo / lienzo 80 x 200 cm *Cámara de Comercio de Murcia*





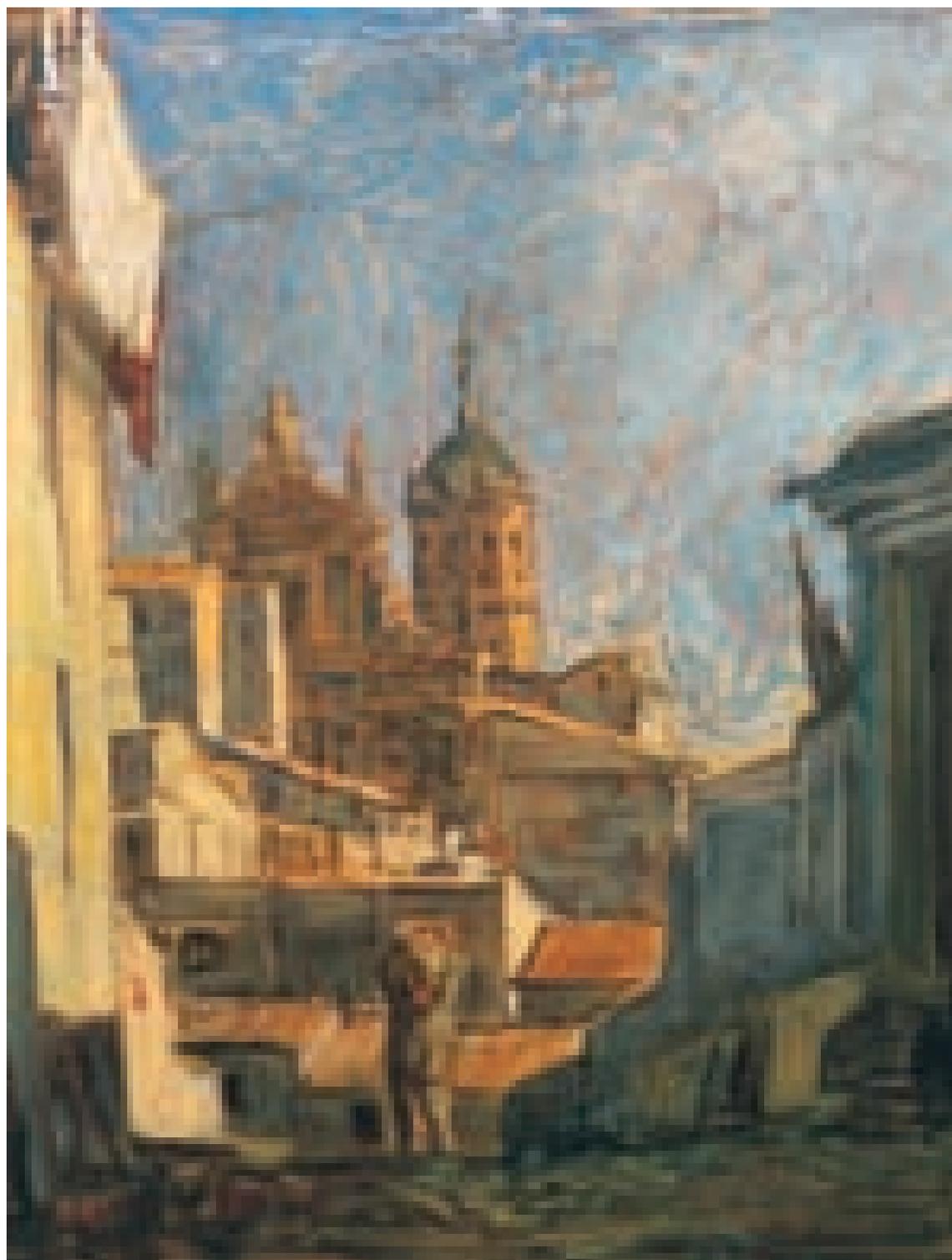
TEJADOS h.1955-60 óleo / lienzo 47 x 68 cm



SAN ANDRÉS 1959 óleo / tabla 45 x 61 cm

DESECOMBRANDO h.1960 óleo / tabla 45 x 60 cm



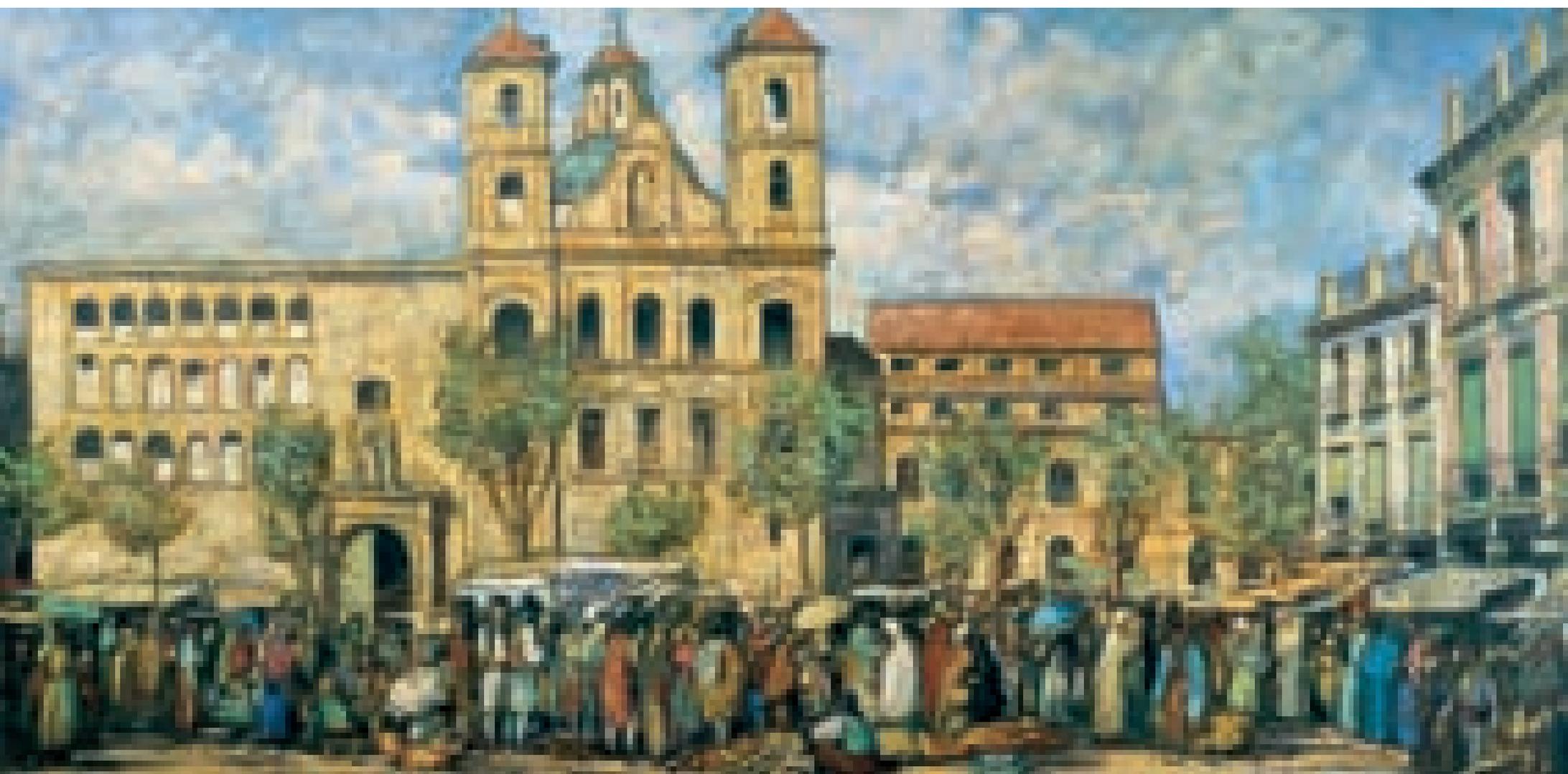


VISTA DE LORCA 1962 óleo / tabla 66 x 50 cm



EL CONTRASTE 1964 óleo / lienzo 120 x 90 cm

MERCADO DE SANTO DOMINGO h.1960 óleo / lienzo 100 x 200 cm





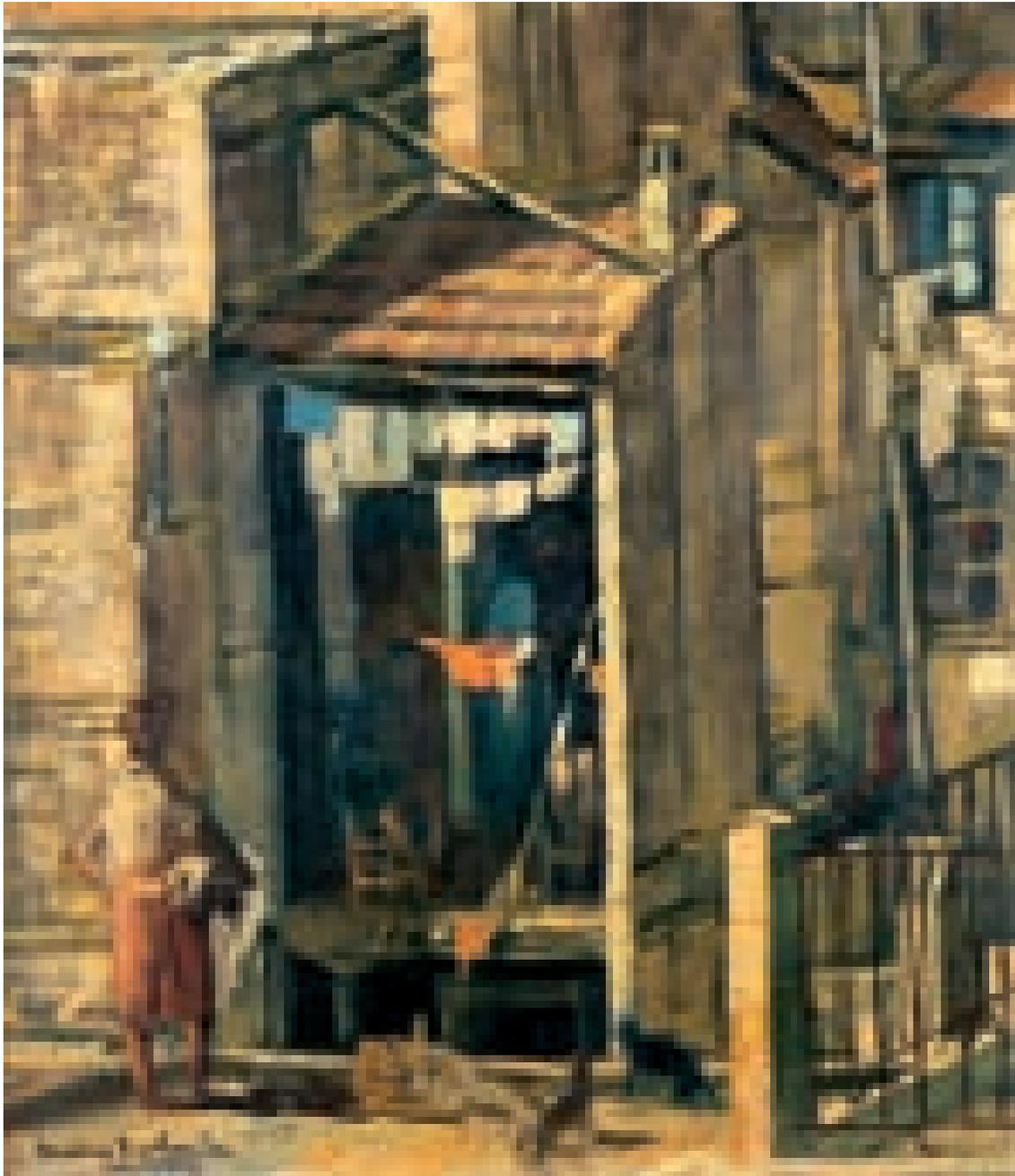
PARQUE DE RUIZ HIDALGO h.1960 óleo / lienzo 42 x 55 cm



MERCADO h.1965-70 óleo / lienzo 90 x 117 cm

PAISAJE DE TOLEDO h.1964 óleo / lienzo 70 x 150 cm



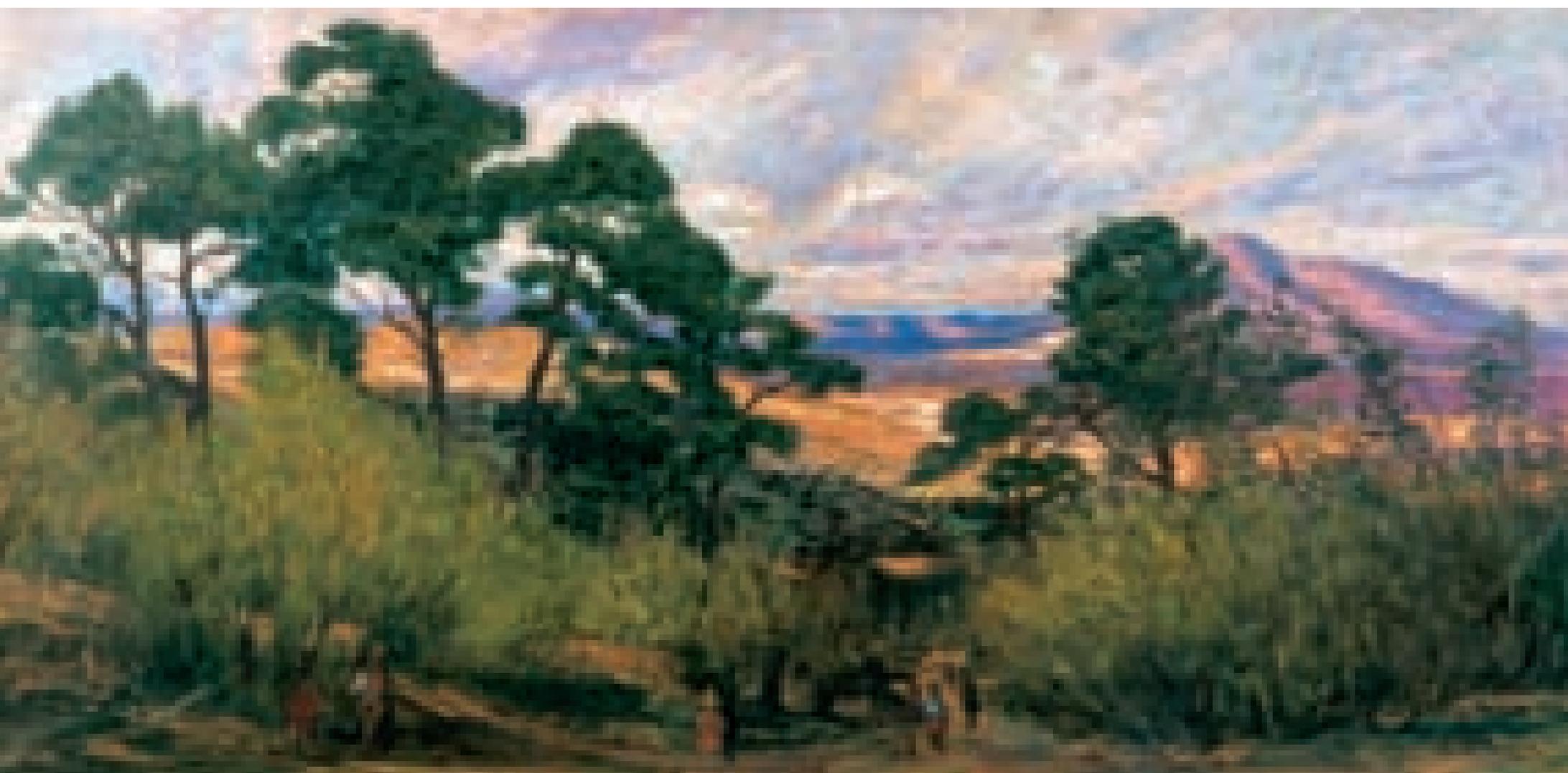


TEJADOS 1964 óleo / lienzo 49 x 42 cm



PUENTE VIEJO h.1963 óleo / lienzo 80 x 100 cm

LOS CEBALLOS h.1968 óleo / lienzo 97 x 195 cm





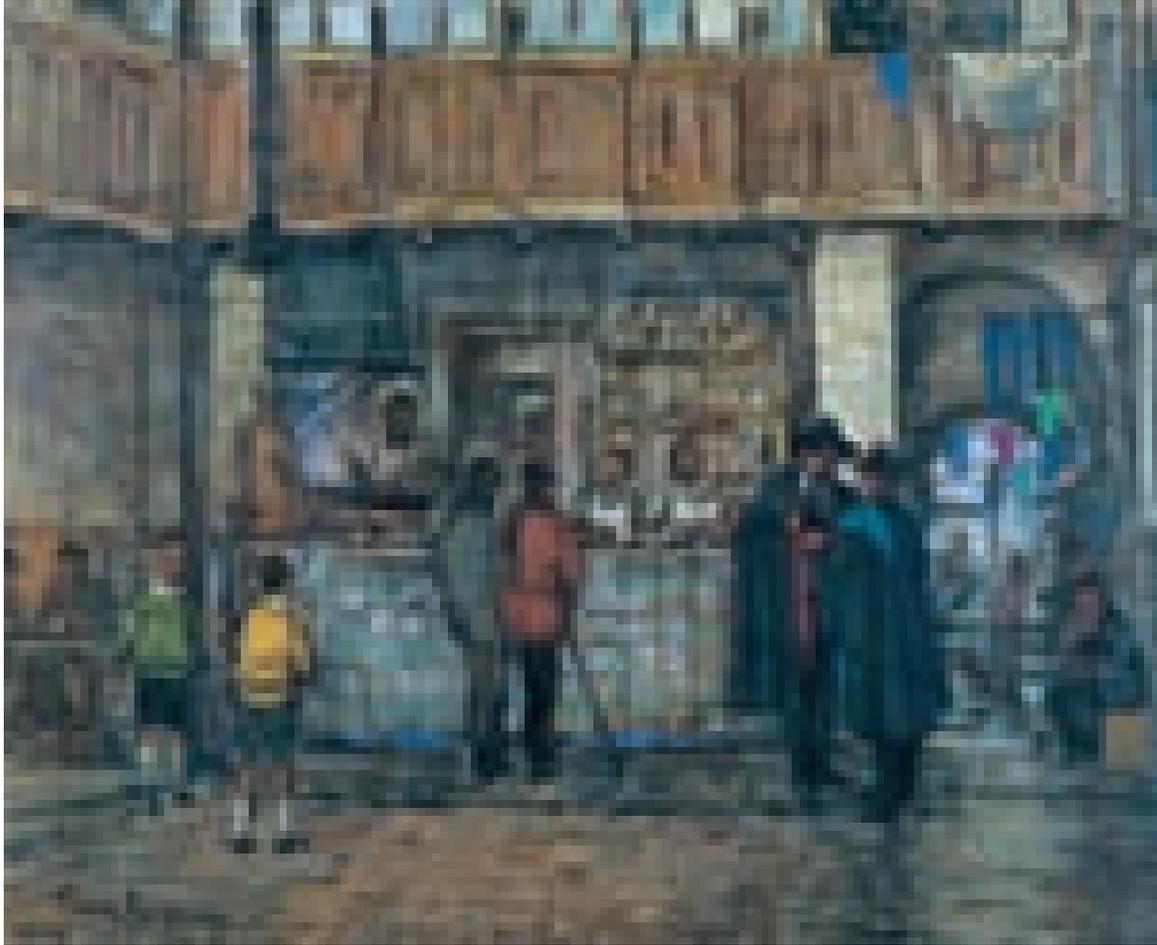
MALECÓN h.1970-75 óleo / lienzo 46 x 55 cm



SALIDA DE LA PROCESIÓN 1967 técnica mixta 50 x 60 cm

MÁSCARAS 1965-70 óleo / lienzo 89 x 115 cm

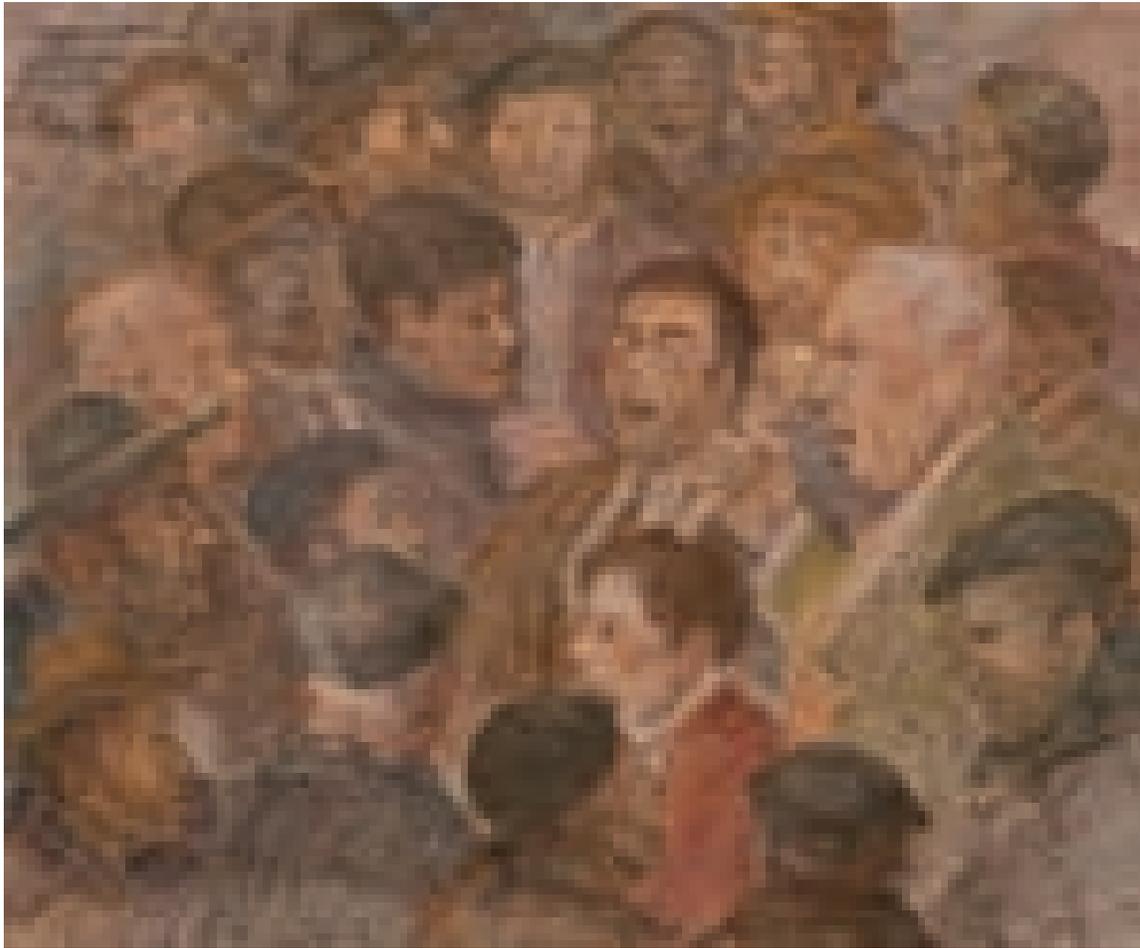




LA ADUANA h.1965-68 óleo / lienzo 50 x 61 cm



CASETA DE FERIA h.1973 óleo / lienzo 89 x 146 cm



CAMPANA DE AUROROS. ESTUDIO SOBRE APUNTES 1968 óleo / lienzo 46 x 55 cm

LOS AUROROS DEL RINCÓN h.1978 óleo / lienzo 220 x 180 cm



ENTIERRO DE LA SARDINA h.1970 óleo / lienzo 73 x 60 cm





RIALTO EN OBRAS h.1975 mixta / papel 73 x 104 cm



PLAZA I FRARI h.1975 mixta / papel 73 x 99 cm

PROCESIÓN EN LAS HUERTAS h.1970 óleo / lienzo 65 x 113 cm





MÁSCARAS h.1976 óleo / tabla 65 x 81 cm

MÁSCARAS h.1979-80 óleo / tabla 80 x 95 cm



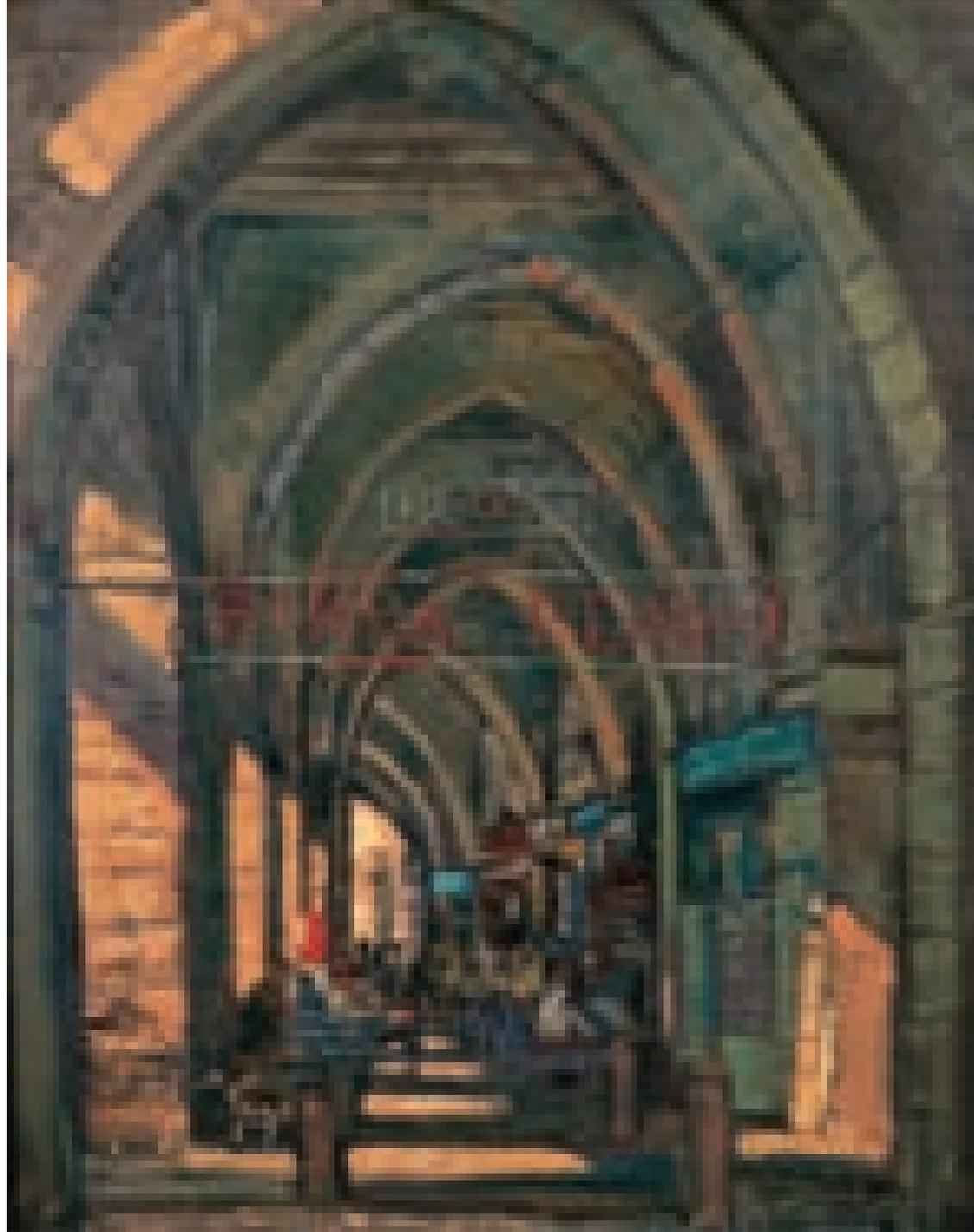
MÁSCARAS 1978 óleo / lienzo 98 x 195 cm



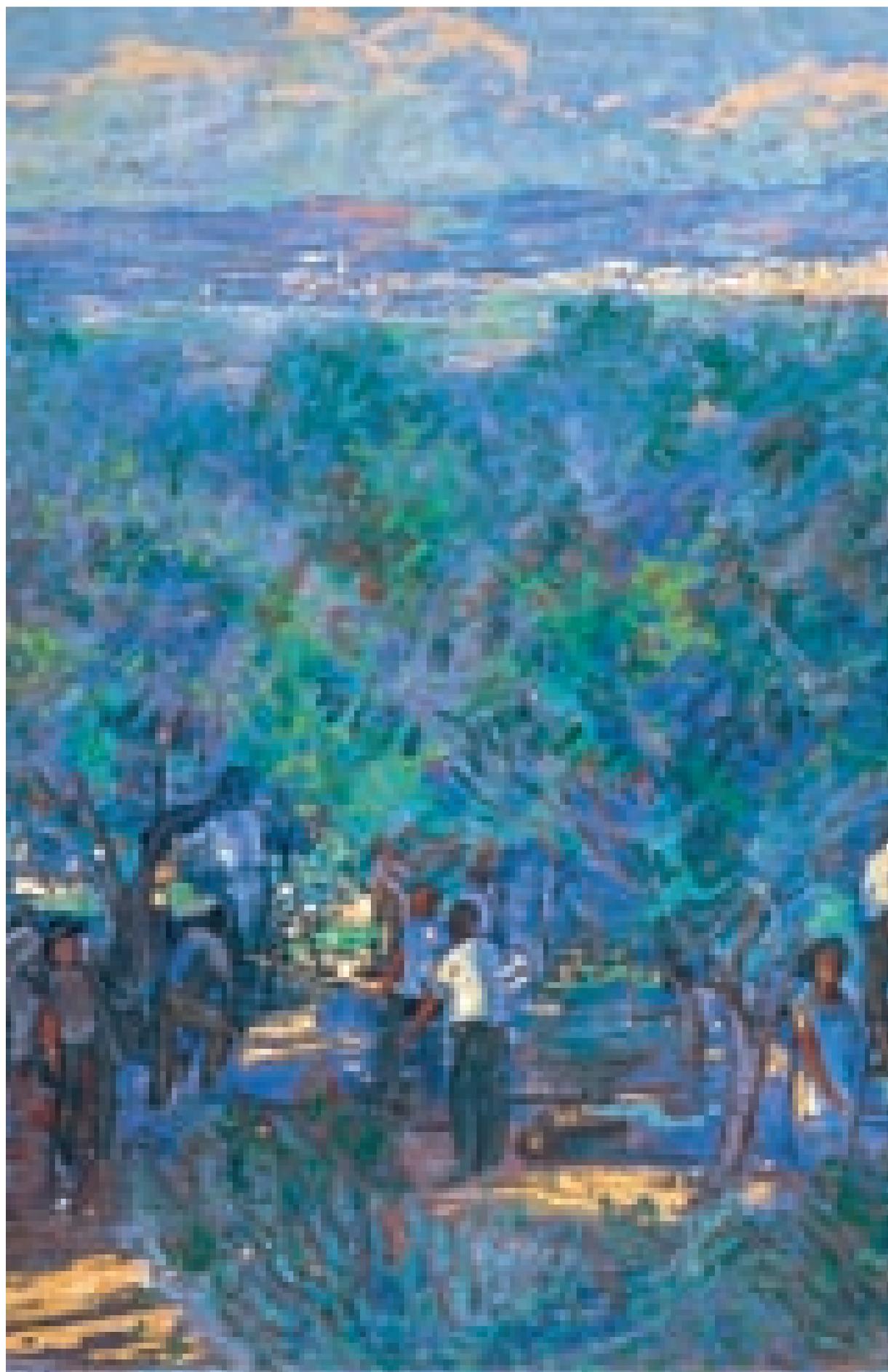


BODEGÓN 1965 óleo / lienzo 33 x 41 cm

PORCHES DEL PUERTO DE GÉNOVA 1972 óleo / lienzo 92 x 73 cm



RECOLECCIÓN (ALEGORÍA DE MURCIA)
1974 óleo / tabla 202 x 352 cm







PAISAJE URBANO 1975-80 óleo / lienzo 91 x100 cm *Comunidad Autónoma de la Región de Murcia*



PAISAJE URBANO h.1975-80 óleo / lienzo 65 x 81 cm *Comunidad Autónoma de la Región de Murcia*



BUGANVILLAS EN LA CERCA 1986 óleo / lienzo 50 x 61 cm



LLUVIA TRAS LA VENTANA sept-86 óleo / lienzo 60 x 73 cm



DOÑA INÉS h.1985-90 óleo / lienzo 60 x 72 cm



MANIQUÍ h.1985 óleo / lienzo 54 x 65 cm

EL ESTUDIO h.1980 óleo / lienzo 38 x 61 cm





EL ARCHIVO VIEJO DE LORCA h.1976 óleo / tabla 22 x 33 cm



EL ESTUDIO DEL PINTOR 1986 óleo / lienzo 98 x 130 cm



PLAZA DE SAN MARCOS h.1985-90 óleo / lienzo 88 x 115 cm



LA MAÑANA EN RIALTO h.1990 óleo / lienzo 81 x 100 cm



PALACIO VIEJO. LA SIGNORIA-CORTILE Carnaval 85 óleo / lienzo 38 x 46 cm



CARNAVAL LEJANO 29-96 1996 óleo / lienzo 46 x 55 cm



PAISAJE 1988 óleo / lienzo 65 x 81 cm *Comunidad Autónoma de la Región de Murcia*



PLAZA DE LAS FLORES (VENTANA DEL ESTUDIO) h.1990 óleo / lienzo 80 x 64 cm



ANTE LA ESTATUA DEL EMPERADOR 1995 óleo / lienzo 65 x 53 cm



ENTERRAR Y CALLAR h.1995 óleo / lienzo 81 x 100 cm



CASTILLO DE LORCA 1996 óleo / lienzo 129 x 113 cm

Manuel Muñoz Barberán y la decoración de los templos murcianos

Cristóbal Belda Navarro

En la historia de la pintura decorativa murciana ha quedado siempre centrado el interés sólo en las obras de Sís-tori, en las de los decoradores del XIX y en poco más. Pero en el arte religioso contamos con grandes maestros en el siglo XX que, a lo largo de los años, desplegaron una intensa labor. Entre los nombres de José Planes, escultor que cultivó la plástica religiosa; Hernández Carpe, autor de vidrieras y murales para muchos templos españoles; Juan González Moreno, con su escultura religiosa, y Manuel Muñoz Barberán, queda representado un núcleo de artistas de gran calidad, capaces de introducir en los recintos de nuestras iglesias los aires de modernidad que exigía su concepto de la pintura. Todos los mencionados aportaron visiones personales al arte religioso en momentos en que no estaba de moda tal temática y en el que la mirada al pasado se dirigía para repetir hasta la saciedad las fórmulas que triunfaron en momentos en que sus temas eran sentidos y vividos por toda la sociedad. En los momentos en que Manuel Muñoz Barberán pintó sus obras para las iglesias diocesanas, las líneas dominantes de la pintura apuraban los últimos apuntes de la modernidad rota con la Guerra Civil o se sumergían en el más aburrido academicismo. Sea cual sea el panorama vivido, especialmente el desolador panorama de la posguerra, la pintura religiosa se debatió entre los almidarados repetidores de un Juan de Juanes, edulcorado y propio de una religiosidad de beatas, o el de quienes intentaron introducir las conquistas del arte contemporáneo en el mundo de la religión. Por eso, la labor de quienes sin repetir fueron capaces de no renunciar a lo mejor que la tradición nos había legado, desplegó una amplia labor que en los sectores oficiales fue bendecida porque sus tipos y formas recordaban a los que habitualmente aparecían por las iglesias.

Una de las tareas más encomiable de Muñoz Barberán fue la de acceder a este tipo de encargos, consciente de que el vacío a llenar tenía grandes riesgos y podía resultar incomprendido para quienes vieron en esta modalidad un rango menor de la pintura que había de atender a otros re-

querimientos propios de la agitación y miseria vividos o al desprecio de las formas naturales, porque la propia naturaleza había dejado de suministrar a los artistas modelos aptos para la nueva sociedad.

Llenar el vacío dejado por las catástrofes ocurridas en la Guerra Civil tuvo muchas consecuencias. Por un lado, había urgencia en reparar los desgarros ocasionados por el conflicto. Por otro, el despertar de la efervescencia católica como forma de una religión pública exigía un arte propio. En la renovación de los modelos tradicionales, en la forma con que la lección del pasado fue asumida, el mundo de Muñoz Barberán conquistó su propia forma de hacer, sus tipos concretos, sus fundamentos iconográficos, no olvidando que, junto a las formas y colores de su pintura religiosa, existió una profunda cultura visual, un conocimiento exhaustivo de la historia del arte, un trabajo de formación e investigación que afloró en los grandes programas decorativos, en los que la erudición, la formación teórica –no sólo la que el dibujo proporciona, sino también la de las lecturas– hicieron sólida la pintura decorativa y religiosa de Manuel Muñoz Barberán. Pintó cuadros religiosos para muchas iglesias, para el seminario y también decoró diversos conjuntos, los de San Antolín, la basílica de la Purísima de Yecla, el de San Dionisio Areopagita en Fuenteálamo de Albacete y también en Jumilla, en Ricote, San Bartolomé de Murcia, en Molina de Segura, en Blanca, etc. De toda aquella inmensa labor destacamos algunos de los más significativos.

Iglesia parroquial de San Antolín (1946–1965)

La parroquia de San Antolín quedó muy dañada por la Guerra Civil. Destruída y maltrecha ha de recuperar su utilidad religiosa de la mano de los párrocos de la posguerra. San Antolín ha sido iglesia de grandes párrocos con personalidad muy acusada: D. Carlos Clemencín, D. Claudio Ros, D. Pedro Pou o D. Antonio Sánchez Maurandi, el famoso cura de San Nicolás, cuya personalidad, fuerte carácter y trayec-

toria estudió Francisco Candel Crespo. En su decoración no existe un programa definido, pues responden las pinturas a devociones personales del párroco y a la necesidad de agradecer algún favor o donación en una época tan difícil como la que surgió en la posguerra. No obstante, en la capilla de la Comunión sí que se elabora un conjunto decorativo con sentido unitario y global; desde los temas escogidos para la decoración de la portada que da acceso a la misma hasta la temática escogida para los grandes lienzos del interior.

Por lo tanto, dos unidades quedan definidas en esta parroquia,

a) *Iglesia:*

A la entrada se incluyeron en vidrieras los escudos del Papa Pío XII y del obispo D. Miguel de los Santos, el prelado que incluyó en su blasón el lema de que la obediencia era lo más seguro. A lo largo del claristorio, los doce apóstoles. El efecto de imagen icónica, frontal que tan bien se acomoda a la vidriera, recupera en cierto sentido el movimiento uniforme de los santos de los mosaicos bizantinos. Se acomoda bastante bien esta zona de ventanas a la nueva imagen interior de la iglesia, concebida como gran nave columnaria tras las adaptaciones de la posguerra. En cierta medida, el conjunto hagiográfico de la fachada, más parecido a una iglesia medieval que a una barroca, trastocó todos los recuerdos anteriores, exigiendo unos trabajos de remodelación que incluyeron el traslado del relieve de Pedro Federico en la portada al interior, la reorganización del presbiterio, la decoración interior de la iglesia y la aparición de un espacio diáfano, amplio y luminoso que era preciso decorar. La necesidad de cubrir las paredes con historias, imágenes y retablos que en otros momentos sugirió siempre la vuelta a la estética barroca con imitaciones y labores de urgencia para reponer el mobiliario litúrgico dañado, en San Antolín buscó otros derroteros, huyendo del concepto barroco que un día poseyó la iglesia para cuyos problemas constructivos tuvo que intervenir el propio Bal-

tasar Canestro, buscando en otros momentos de la historia los modelos que a la larga terminaron por imponerse.

El ambiente interior, limpio y sin interrupciones, permitió decorarla con pinturas en los muros. En su decoración intervino Manuel Muñoz Barberán, por un lado, y el peculiar párroco de San Antolín, por otro. Las cuentas las llevaba personalmente D. Antonio Sánchez Maurandi, con liquidaciones periódicas anotadas en una hoja de papel arrancada de cualquier cuaderno en la que dejaba constancia de unos pagos irregularmente satisfechos a un pintor que se ajustaba a lo que el párroco designaba.

A ambos lados del presbiterio situó el pintor las imágenes de la **Trinidad** (izquierda) y de **San Patricio**. Ambas aparecen coronando altares en los que se alojan la imagen del titular de la parroquia, advocación desplazada del presbiterio por el Cristo del Perdón y las figuras del calvario que le acompañan. San Patricio venía bien porque era el patrón de Murcia, pero en esta ocasión coronaba la Virgen de la Fuensanta no tanto porque así quedaran agrupados los dos titulares de la ciudad de Murcia, sino porque el benefactor que regaló la imagen se llamaba D. Patricio López Ortega. De esta forma compensaba y halagaba a los donantes, colocando las efigies de sus santos en los altares de la parroquia. Así lo volvió a hacer con San Miguel, en recuerdo de D. Miguel Vera, relojero, y con San Cristóbal, el santo patrón del entonces gobernador civil de Murcia, D. Cristóbal Graciá, de quien no tenía D. Antonio Sánchez Maurandi muy buena opinión, pero que le vino bien para los fines de la parroquia.

El cuadro de las *Ánimas* es probablemente uno de los de mayor empeño de toda la iglesia. Las dimensiones y las novedades introducidas sobre las condiciones de los cuerpos gloriosos que obligaron a introducir ciertas rectificaciones, habían de sustituir al de Muñoz y Frías existente en la iglesia y del que queda un recuerdo de pésima calidad en la sacristía del templo. A las condiciones, sin duda, críticas

de la obra original en la que se introdujo la imagen de un clérigo con su coronilla, para demostrar que los sacerdotes también necesitaron la mediación de la Virgen del Carmen para salir del Purgatorio, Muñoz Barberán se decidió por introducir únicamente a San Antolín intercediendo por las almas del Purgatorio.

Tras la pintura de San Cristóbal, motivada por las razones anteriormente dichas, el retablo de San Pancracio permitió introducir otros motivos iconográficos que acompañaron a las historias de este mártir del primer cristianismo. San Pancracio era un mártir cuya historia fue calificada de cuento de sacristán, pero muy popular en toda la cristiandad. Acaso, el ser martirizado cuando era niño fue una de las razones para la extensión de su culto. A pesar de los diferentes patronazgos es conocida la difusión de su culto desde Barcelona, asociándolo siempre a su protección en la salud y en el trabajo.

La historia de San Pancracio, resumida en cuatro cuadros que cuentan su historia hasta el martirio, quedó enriquecida por una serie de santos que se incluyeron en los lados del muro superior del retablo. A un lado aparecieron los santos Tomás Moro, Tomás Becket y Juan Fischer. Los tres, de origen inglés, habían vivido en momentos distintos, pero sus historias parecen reconocer el valor de la defensa de la fe y de los privilegios de la Iglesia. Sus actitudes fueron la causa de sus martirios, en tiempos de Enrique II Plantagenet y de Enrique VIII, el de los dos humanistas. Al otro lado aparecen San Pedro Arbués, San Pedro de Verona y San Juan Nepomuceno. Dos santos inquisidores. Es recordada la dureza con que Pedro de Verona trató a los maniqueos y cátaros italianos hasta el punto de ser asesinado con un golpe de hacha en la cabeza, igual que Santo Tomás de Canterbury, que aparece también en estas pinturas. El aragonés Pedro Arbués fue el patrón de la Inquisición española, aunque tolerante con su edicto de gracia, fue asesinado tras las represiones y confiscaciones. Resultan interesantes las preferencias por tales santos,

aunque parece tratarse de una exaltación del martirio. San Juan Nepomuceno fue el mártir del secreto de confesión.

Aunque todas estas relaciones iconográficas son ciertas y responden a las devociones tan ancladas en el clero asumidas por las lecturas en el seminario y a las circunstancias tan especiales vividas en la posguerra, no pueden olvidarse ciertos recuerdos personales del mentor de las mismas, el cura de San Antolín, el cual había sido párroco en una localidad llamada Hoya-Gonzalo, en la provincia de Albacete, uno de los destierros que sufrió D. Antonio Sánchez Maurandi, por otra parte frecuentes dada la afilada lengua que tenía, y aquella parroquia era conocida como San Pedro de Verona. Sus predilecciones y las propias de su lugar de origen quedaron plasmadas en el altar del Niño de Mula, en el que se representó la aparición del Niño de Balate a fray Pedro Botía.

La coronación de la Virgen colocada en uno de los fondos de la nave del evangelio sirvió para desplegar toda la iconografía mariana relacionada con los santos y los papas inmaculadistas. Junto a cuatro escenas de la Vida de la Virgen, pasajes del evangelio incorporados a los misterios del rosario, se agruparon en torno al retablo dos grupos de santos. Duns Scoto y San Buenaventura, a un lado; San Bernardo y Pío IX y Pío XII, al otro. La adecuación de estas figuras queda clara en sus definiciones y devociones personales por la Virgen, en el estudio y definiciones dogmáticas y en la propagación de su culto. San Buenaventura introdujo los elementos románticos y tiernos en los coloquios del alma con Cristo. Santo franciscano, rival de Santo Domingo, fue, junto a Duns Scoto, uno de los grandes teólogos medievales. Fue llamado Doctor Seraficus como Escoto fue Doctor subtilis. Ambos tuvieron mucho que ver con las doctrinas sobre la Virgen María, lo que le mereció a uno (Escoto) ser denominado Doctor Marianus o Doctor Inmaculatae Conceptionis. San Buenaventura meditó sobre la vida de Cristo y escribió el *Speculum Mariae Virginis*. Sus vincula-

ciones marianas parecen claras y la razón de su agrupamiento, también.

A otro lado, aparecen San Bernardo y dos pontífices, Pío IX y Pío XII. La relación entre ellos no existe, pero sí con el tema mariano. Frente a la coetaneidad de los franciscanos anteriores, aquí se optó por buscar la relación simbólica con las declaraciones dogmáticas de la Virgen. San Bernardo fue uno de los santos cuya conexión con los temas marianos fue más estrecha. Fue paladín de la devoción mariana, distinguiéndole María con ciertas predilecciones como la del rayo de leche que humedeció sus labios. Hombre elocuente, defensor del carácter virginal de María desde su concepción, introdujo unos sentimientos románticos y afectivos en sus escritos que fueron la base de la renovación de la iconografía mariana y de Cristo, como las revelaciones de San Buenaventura. Hay en todo este bloque iconográfico un hecho singular que se caracteriza por la proximidad y entendimiento sentimental con el tema virginal y maternal de la Virgen, llevado hasta sus últimas consecuencias en las figuras de los papas que abordaron las definiciones dogmáticas últimas como la de su Inmaculada Concepción y la Asunción. Es decir, son papas marianos los que se unen a la figura de San Bernardo, el santo más mariano de la iconografía tradicional.

San Miguel centró el retablo siguiente. La explicación de su iconografía ya fue aclarada. Rodean a San Miguel, los Cuatro Santos de Cartagena, un espejo iconográfico que repite una iconografía consagrada. Aunque a los mismos santos se les ha dado gran importancia por su trascendencia histórica y cultural, la iconografía no es muy abundante, incluso después de su adopción como santos e ilustres precedentes no fueron muy representados en la escultura o en la pintura. A excepción de pechinas en iglesias por el Campo de Cartagena, la iconografía de los Cuatro Santos es en la diócesis de Cartagena de las menos representadas. Por eso, en estas pinturas cobran un valor extraordinario, ya que se vinculan a unos ciclos muy restringidos.

Si los anteriores temas estuvieron dependiendo de ciertos impulsos personales, la entrada a la capilla de la Comunión, destacada por el carácter monumental de su portada, tuvo una anticipación temática en las figuras escogidas. Es cierto que San Pío X fue uno de los papas preferidos por Sánchez Maurandi, como en general para todos los clérigos de la primera mitad del siglo XX, pues fue considerado como uno de los más emotivos pontífices cuya santidad en vida fue ya evocada. La devoción por el Sacramento de la Eucaristía, el fomento de las ceremonias litúrgicas como exposiciones mayores o menores y las minervas con bendición eucarística, siempre parecían presididas por el recuerdo de este papa, que reformó el rezo del breviario, orientó los estudios eclesiásticos aconsejó la práctica frecuente de los sacramentos, especialmente el de la comunión diaria. A ambos lados aparecen San Buenaventura y Santo Tomás de Aquino, en el momento de exponer ante el papa los escritos elaborados para la celebración del Corpus, festividad popularizada desde el siglo XIII. Seguramente es el momento en que Buenaventura rompió sus escritos al escuchar los versos marciales, como de himno antiguo que tenían las estrofas de Tomás de Aquino, conocidas a través del famoso *pange, lingua*.

En la iglesia predominan los tonos claros, unas siluetas caligráficas de tonos planos muy característicos de las pinturas murales de Manolo Muñoz Barberán. Las intensidades cromáticas hacen que cada obra cobre vida por sí misma, como si estuviera pensada para representar ella sola una escena determinada. Son especialmente hermosas las escenas de la vida de la Virgen, las evocaciones del paisaje con tonos azulados de un cielo que se percibe por el fondo, la luminosidad y transparencia de los colores, la intensidad de los rojos y azules, la envolvente corporeidad de las figuras.

Estas impresiones cromáticas dominan en el ambiente luminoso de la iglesia. Despojada de todo cuanto en el pasado constituyó la base de su imagen barroca, es ahora la iglesia de Manuel Muñoz Barberán. Él le dio la personali-



dad de la que goza, el que le infundió los elementos ornamentales tan inseparables a su espacio, el que dotó de sentido a la nave desnuda que ayuda a contemplar sin interrupciones los modelos, los colores, las figuras, las siluetas de unos santos que, ingravidos, se suspenden en los azules dominadores, en la suavidad de los verdes en la penumbra del Nacimiento.

Tras los cuadros para los retablos, en la capilla del Bautismo se conserva un gran lienzo, de más de 4,50 m, del Bautismo de Cristo, pintado por Muñoz Barberán para sustituir al que, regalado a la iglesia de la Concepción de Cartagena, fue pasto de las llamas como el retablo que igualmente pintó para aquella iglesia, regentada entonces por Manuel Martínez Mondéjar.

La claridad, transparencia y luminosidad de esta obra parecen seguir los tonos dominantes en la iglesia, aunque frente al sentido de modernidad que tienen las pinturas de la gran nave parroquial, este lienzo parece acomodarse mejor a la tradición del colorido veneciano, de las tenues iluminaciones y luces doradas que alumbran la mitad superior del cuadro. Los carmines, como los intensos azules, la luminosa transparencia de los cielos parecen convenir a la naturaleza sobrenatural de los personajes.

Acaso, uno de los rasgos más eminentes de estas pinturas resida en la capacidad del pintor para acomodar la visión personal de la historia, los logros de la pintura, la moderna apariencia de sus personajes y la necesidad de no romper con el pasado en unos ambientes en los que difícilmente se habrían podido introducir formas discordantes incomprensibles para los patronos de aquellas épocas como poco adecuadas para la naturaleza de los espacios. Sin embargo, la posibilidad de aunar tradición y modernidad en el ámbito de una secuencia espacial continua como la de San Antolín, permitió reconocer las formas, las deudas y los homenajes tributados a la historia, pero igualmente advertir

que las formas no son las mismas, por más que intuyamos el recuerdo y la inspiración iconográfica, la disposición de ciertas figuras o la memoria de los pintores célebres. De la misma forma que Muñoz Barberán al pintar la ciudad extrae de ella sus rasgos más sobresalientes, la incidencia de la luz sobre los espacios, la solemnidad o el bullicio de los acontecimientos urbanos, elevándola a la categoría de protagonista, en la pintura religiosa establece sus propias reflexiones sobre los logros de este arte, subordina los temas al rigor iconográfico, nunca olvidando la distancia temporal que separa los mundos que equilibra y armoniza para trazar síntesis elocuentes que nos ponen sobre la pista de que el vigor de lo religioso aún alienta un sentimiento estético que, sin romper con el pasado, trata de renovar los repertorios, introducir las novedades y, en definitiva, aportar una visión personalísima.

b) *Capilla de la Comunión:*

Este sector de la parroquia, concebido como anexo en el que actualmente queda concentrado casi la totalidad del culto diario, fue decorado con grandes lienzos del pintor Muñoz Barberán entre los años 1944 y 1945, según consta en las firmas de los mayores. Representan, a ambos lados de la capilla, el Sermón de la Montaña y la ofrenda de Melchisedec; a los pies, sobre un fingido coro, La Última Cena, y sobre el altar, Cristo, Rey y Sumo Sacerdote.

Todos los temas tienen una evidente relación con la Eucaristía. La Última Cena, reproduciendo el momento de la institución de este sacramento, es un cuadro de gran solemnidad. Asombroso por su ejecución, observador y detallista en los manteles, cuyo blanco ilumina toda la penumbra en la que se resuelve la escena, concebida con la monumentalidad de la pintura del siglo XVII. En Manuel Muñoz Barberán, el impacto producido por la pintura de ese siglo es fundamental. Los colores, la posibilidad de extraer la calidad de los materiales pintados, los juegos de la luz ambiental, tenebroso o luminoso, según el tema y el momento escogidos, si-

túan esta pintura en la mejor línea del naturalismo. Los ecos de la pintura barroca levantina, la capacidad de transmitir sensaciones materiales del mundo flamenco y el recuerdo de la disposición de los apóstoles según la norma leonardesca fueron componentes esenciales en este cuadro.

La ofrenda de Melchisedec inicia la serie de grandes lienzos. La paleta es más clara, como corresponde a una escena desarrollada al aire libre, cuya composición siempre ha recordado a “Las Lanzas” de Velázquez, de las que incorpora también unos motivos iconográficos cuyas líneas lo evocan. El mismo sentido escénico indica que la gran obra velazqueña fue tenida en cuenta. No extraña, desde luego, estos recuerdos, si tenemos en cuenta, además, la etapa vivida en Madrid y la amistad con Julián Gállego, uno de los más conspicuos observadores e intérpretes del pintor sevillano.

Se trata de un cuadro solemne que representa el encuentro de Abraham y Melchisedec en el momento en que aquél ofrece el diezmo de su botín, mientras éste le ofrece el pan y el vino. La elección de este motivo iconográfico para el recinto en que se halla es el más adecuado, pues anticipa tanto la adoración de los Magos como la Última Cena, tema que acabamos de señalar. El tema eucarístico es el que predomina siempre en esta escena. Melchisedec representa al rey sacerdote, el mismo que Manuel incluyó en el retablo del altar. En el cuadro de Melchisedec lleva la mitra de los sumos sacerdotes judíos; en el cuadro de altar, la corona imperial.

El Sermón de la Montaña forma pareja frontero al anterior. Dos zonas aparecen claramente delimitadas: una en penumbra y otra iluminada por la claridad de un sol de mediodía. La luminosa figura de Cristo centra toda la atención, representado en la forma habitual, según prescriben los evangelios, enseñando al aire libre, explicando un nuevo código moral que superara la ley mosaica.

No es necesario recurrir sólo a la iconografía para establecer las oportunas correspondencias, sino advertir el paralelismo existente entre las dos obras, separadas por un año. El Sermón de la Montaña precedió al de Melchisedec, pero los dos participan de la misma concepción unitaria. El Sermón de la Montaña es ligeramente mayor (3, 50 x 4, 80), pero la diferencia apenas si es perceptible una vez colocados a la altura actual y tan sólo revelan la similar disposición de los lienzos, un sentido del color muy próximo y la tendencia a las grandes composiciones con puntos de interés dominantes, con cielos sentidos en toda su plenitud atmosférica, básicos para permitir que se recorten en la lejanía las lanzas y las palmas, o el paisaje de Palestina, de palmeras y pequeñas colinas con el lago de Genezaret al fondo.

Basílica de la Purísima de Yecla (1953 – 1956)

El amplio programa de esta iglesia fue ideado por el D. Manuel Pereira, párroco de la basílica y posteriormente completado por el pintor.

El promotor de las obras de ornamentación, D. Manuel Pereira, permaneció en Yecla hasta el año 1955, en que fue nombrado arcipreste y párroco de la Asunción de Cieza. Según la revista *Arabí*, “*el pueblo entero sintió la marcha de D. Manuel Pereira. Y subió rezando el Santo Rosario al Castillo para que D. Manuel se quedase en Yecla*”. Aquel año, la revista *Arabí* –que en portada lucía un dibujo a pluma de Muñoz Barberán representando los alrededores del pueblo con grandes árboles y la basílica al fondo, como elemento simbólico de la ciudad– daba cuenta de su traslado en unos momentos en los que se vislumbraban grandes posibilidades para la localidad y, sobre todo, la continuación de la decoración de la basílica de la Purísima especialmente si “*a Muñoz Barberán sus ocupaciones le permiten llevar a feliz término el proyecto*”. Eran años difíciles, con problemas en el paro, en los servicios municipales, en la enseñanza, pero el Yeclano, el equipo de fútbol, iba bastante mejor.

El templo quedó muy dañado en la Guerra Civil. Iniciado en 1775 tuvo una azarosa historia de proyectos e ilusiones magistralmente recogidos en “La Voluntad”, de Azorín, en la que describe los afanes, inquietudes, el desprecio de las autoridades al considerar el templo como demasiado ostentoso para la humildad de un pueblo. Iglesia con aspiraciones de catedral, cuyas piedras, procedentes del monte Arabí, fueron las mismas que sirvieron para las esculturas del Cerro de los Santos.

Muñoz Barberán pintó las bóvedas de la basílica desde 1952 a 1956 (Miguel Ortuño) y esta etapa le marcó tanto que llegó a confesar que *“Yecla es en parte algo mío, que va conmigo... Con Yecla no se pierde la amistad jamás...”*. Las pinturas de la Iglesia Nueva impresionaron favorablemente a D. Manuel Gómez Moreno, llevado a contemplarlas por Gratiniano Nieto. También lamentó el marqués de Lozoya no haberlas conocido antes para incluirlas en su famosa *Historia del Arte Hispánico*.

La pintura decorativa fue una especialidad interesante de Manolo y en Yecla, por ejemplo, también decoró el Teatro Concha Segura, ya en la década de 1990. Según Miguel Ortuño: *“En los ángeles de la Basílica hay caras de niños yeclanos. En las musas del teatro hay rostros y talles de muchachas yeclanas. En el corazón de Manuel Muñoz Barberán hay una radiante simpatía hacia todo lo yeclano...”*.

Explicaba Manuel Muñoz Barberán las posibilidades de la basílica como templo mariano, tras hacer el repaso de la triste situación en que se encontraba y las reparaciones hechas en la girola por D. José Esteban Díaz. La finalidad de la decoración consistía en incorporar por todos los rincones del templo símbolos marianos, pero para alcanzar el sueño había que restituir al templo su primitiva limpieza, su diaphanidad, la textura de la piedra: *“Ved el suelo, hoy quebrado y disparejo, con nuevo mármol blanco pulido. Pobladas las vacías hornacinas del altar mayor con hermosas estatuas de*

piedra o alabastro. La estatua central sea una imagen de María, ceñido el amplio manto a su cuerpo virginal; las manos juntas, bajo los ojos. Haced que desaparezcan las feas parecen que cierran las elegantes arcadas de la girola y en su puesto ved tres policromas vidrieras con asuntos escogidos en la vida de María; vidrieras que servirán de fondo al sencillo altar de mármol que sostendrán ángeles de bronce y al templete de líneas clásicas destinado a guardar la serenidad augusta del Cristo del Sepulcro o la gracia erguida, quieta de la Virgen del Castillo. Ved que sobre las puertas de entrada al presbiterio hay dos tímpanos de alabastro con la Anunciación y la Visitación esculpidas. Donde hoy están las destaladas tablas que forman las cancelas suponer unas grandes puertas, de sencillas líneas enmarcadas por pilastras corintias. Las amplias bóvedas, hoy calcinadas, sucias e informes, pobladas de figuras aladas portadoras de emblemas gloriosos; llenadlas de mártires que ostentan sus cruces y banderas, sus espadas, sus hierros; de vírgenes que llevan blancas palmas; de profetas que muestran sus viejos libros; de sibilas que dicen sus terribles anuncios; de apóstoles y confesores que ofrendan a su Reina obras y palabras... Allá, en las pechinas, Judith aparta el rostro del capital despojo del asediador de Bethulia; Esther nos muestra la belleza que avasalló a Assuero; Débora, la espada con que guió a su pueblo; Susana, la grandeza de su castidad. Más arriba, en el cielo esférico de la cúpula, la Madre de Dios ofrece su frente de marfil a la corona radiante que posarán en ella las manos del Esposo y del Hijo. Sobre ella cae la llama pura del Espíritu...”. Era, desde luego, un sueño magnífico el que soñaba el artista, pero un sueño real. Todas las indicaciones se cumplieron casi en su totalidad dentro de un amplio programa mariano que, acaso, sea el más importante de los pintados por Muñoz Barberán.

La vida del pintor y de su familia parece haber encontrado un lugar agradable en la ciudad de Yecla, con cuyos habitantes congeniaron fácilmente. Y eso que por los años en que el pintor imaginaba las bóvedas pintadas de la

basílica, la vida cultural yeclana recibía con incredulidad y algún que otro sobresalto la intensa actividad desplegada. No sabemos cómo Fausto García Soriano logró sortear el difícil tema de una de sus conferencias pronunciadas aquel 1954, pero tratar de armonizar a “*filósofos, teorizantes y futbolistas*” debió ser una empresa tan difícil como convencer a la feligresía que diariamente acudía a la basílica que la salmodia que escuchaba bajo los andamios colocados para las pinturas de Manolo, iniciada con el enigmático título de *venerabilis barba capuchinorum*, no era ningún eco venido del cielo, sino una humorada del pintor que ponía una música celestial como fondo armónico durante las largas horas de trabajo. Que el éxito de sus pinturas corrió parejo a su inserción en la vida local, lo demuestra la serie de actividades y crítica realizada bajo el seudónimo de Gundemaro y su presencia en el teatro local con un elenco de actores que debieron de causar sensación.

La actividad de Muñoz Barberán en Yecla también le permitió dedicarse a otras actividades. Sus colaboraciones en las revistas locales, explicando sus pinturas, reflexionando sobre la Virgen de las Angustias de los escolapios, haciendo poéticas evocaciones en su retorno a las Fiestas de la Purísima de 1957 o tratando de encontrar el oscuro significado a las cabezas esculpidas de la iglesia vieja, fueron algunas de sus apariciones en las que exponía conocimientos y vivencias o deslizaba sus condiciones de poeta

Estructura del ciclo:

Éste se divide en cuatro zonas.

- a) *Presbiterio*: la Virgen Asunta.
- b) *Cúpula del crucero*: Regina Angellorum.
- c) *Crucero derecho*: Regina Martyrum.
- d) *Crucero izquierdo*: Regina Confesorum.
- e) *Pechinas*: Rebeca, Esther, Débora y Judith.

En la cúpula del crucero se incluyen, además, unas pinturas de Rafael Roses Rivadavia.

En una de las colaboraciones de la revista *Arabí* explicaba Manolo el significado de sus pinturas ante la posibilidad de que alguien creyera encontrar dificultades para su interpretación. Según declaraba el pintor, ni su formación le permitía pintar abstracto sobre un muro ni le agradaban las abigarradas composiciones. El sentido de la claridad parece haber sido el estímulo primordial en este amplio programa.

Describió las pinturas que había realizado en el presbiterio y en el brazo del crucero correspondiente a la epístola por no haber realizado aún los otros lugares decorados del templo. Sólo el núcleo del *Regina Martyrum* fue incluido en esta colaboración con el objeto de ilustrar sobre las figuras escogidas, de un repertorio abundante de santos mártires. Junto a los que identificó individualmente por sus atributos o hechos significativos incluyó mártires anónimos, porque trataba de mostrar el valor de martirio por encima de cualquier personalización.

El descubrimiento de las diversas zonas pintadas fue todo un acontecimiento que incluso mereció una crítica muy ponderada de un personaje –Eliso G. del Moral, notario de la localidad yeclana, amigo del pintor–, quien destacó sobre todo la concentración espiritual de la *Asumpta est María*, tema principal del presbiterio. Para este personaje, el verdadero pintor, el verdadero amigo, se encontraba en estas pinturas muy por encima del retrato y del paisaje. La audacia de las restantes bóvedas –la de los mártires y la de los confesores– mostraba una mayor solidez cromática y una más acertada construcción pictórica. En la crítica que desde las páginas de *Arabí* hacía el mencionado notario aludía a una Virgen con Niño rodeada de ángeles músicos, que no sé si es la misma que conserva la parroquia de San Antolín de Murcia.

Todas las zonas de la iglesia muestran una unidad de estilo propia de la gran pintura decorativa. El reto era considerable por las pretensiones monumentales de la iglesia y por las inmensas zonas sobre las que se podía decorar.

Diseñar un programa tan ambicioso que cubriera todas las expectativas de esta letanía lauretana pintada sobre la piedra requería una gran dosis de audacia, un conocimiento muy profundo de la hagiografía y un sentido narrativo espectacular para mostrar en toda su plenitud la poderosa masa de la arquitectura barroca que nunca quedó anulada por la pintura decorativa.

Posiblemente, uno de los mayores aciertos en la pintura mural de Manolo sea el de advertir el poderoso protagonismo de la piedra, mostrando la arquitectura como una potente masa modeladora de espacios cuyos abstractos significados la pintura ayuda a desvelar. La basílica de la Purísima era un grandioso templo preparado para ser enriquecido con programas ornamentales que valoraran su especial significación simbólica. De esa forma, la Virgen como reina aparece en todos los rincones del templo, enseñoreando el universo místicamente sugerido por la piedra. Pero para que todo ese proceso ideal llegue a producir los efectos deseados, la técnica debe ser el mejor vehículo, la preparación de los soportes, la claridad en la elección de temas y de colores, la composición y equilibrio dependiendo de las simples líneas del edificio y sobre todo de sus posibilidades lumínicas capaces de evocar el fantástico e irreal mundo de pobladores sobrenaturales que gravitan por los techos de la basílica. Este hermoso poema de pintura, de canto inmaculadista, acaso sea el repertorio más asombroso que conservamos en la actualidad, debido al siglo XX. De casta le venía al galgo. Muñoz Barberán, nacido en Lorca, estaba familiarizado con el famoso programa del monasterio de las Huertas que otro Manuel Muñoz, esta vez Clares de segundo apellido, desveló hasta en sus detalles más significativos. Que una tierra como Murcia, distinguida entre otras por haber sido de las primeras defensoras del dogma de la Inmaculada, se asome a este poema pictórico con la solemnidad y belleza del realizado por Muñoz Barberán, es una de las muestras de que, con elementos conocidos del pasado, se puede afrontar un empeño tan fantástico como el que desarrolló este pintor.

Otras pinturas religiosas

En el convento de Santa Ana del Monte, de Jumilla, pintó Muñoz Barberán algunos temas y el Vía Crucis del recinto. Para el altar mayor realizó los discípulos de Emaús, siguiendo la disposición tradicional de composición en torno a la figura de Cristo, que domina todo el cuadro con su rojo manto. Recortada su silueta bajo un paisaje al fondo rompe el carácter cerrado del cuadro, para ofrecer en la lejanía un paisaje azulado. Esta tabla estaba destinada a tapar el hueco dejado por el sagrario existente en el retablo pintado por Zariñena. La entonación cromática se adapta al dominante en el conjunto; incluso el rojo del manto de Cristo tiene su correspondencia en las tablas superiores. Es un seguro valor en la pintura religiosa de Muñoz Barberán, cuando en solitario o acompañando a otras más antiguas ha de ser ubicada en los espacios tradicionales, la de armonizar perfectamente con los rasgos dominantes de tal manera que se produce una sintonía cromática y a veces de sentimientos surgidos del profundo respeto que siente por el arte del pasado.

En la capilla actualmente conocida como la de la Inmaculada, antes de la Comunión, pintó por encargo expreso del guardián del convento un tema extraño y que no creo que sea muy habitual: Cristo dando la comunión a la Virgen. La rareza de su iconografía le hace una pintura singular. Algo de la atmósfera de recogimiento del cuadro de la capilla Mergelina de Yecla aparece aquí.

Para la capilla del Amarrao realizó la Oración en el Huerto, el Prendimiento, Cristo ante Pilatos y Ecce Homo. Componen una serie que acompaña al Cristo a la Columna de Salzillo.

En la iglesia, en óleo sobre madera, las estaciones del Vía Crucis. Son de una pasta densa, de una calidad pictórica que ya muestra al Muñoz Barberán de sus escenas urbanas.

Dos conjuntos completarían cuanto se ha visto aquí: los de la iglesia de San Bartolomé y de la Ciudad del Aire.

El primero (1966) se centró en la decoración de los paramentos laterales de la capilla mayor para decorar el espacio curvo del presbiterio de Justo Millán. La iglesia, de azarosa historia tanto en sus etapas más antiguas como en las recientes, necesitó acomodar la capilla mayor para acompañar la escultura del titular, otrora de Salzillo y actualmente recompuesta tras la Guerra Civil. Los episodios escogidos sirvieron para integrar la figura del santo, horriblemente martirizado, en los relatos evangélicos. Las grandes composiciones vuelven a hacer acto de presencia con un mayor sentido de la monumentalidad, maduradas las posibilidades compositivas de los temas anteriores. No cabe duda que la experiencia yeclana ha sido enormemente positiva. La pintura sobre superficies curvas implicaba un conocimiento sorprendente de la perspectiva, de la situación de las figuras en el espacio. Pero esa misma irregularidad determinó la posibilidad de componer buscando el efecto vertical de las figuras, la contemplación de bajo en alto, el escalonamiento de los volúmenes y la sutileza del color, acorde con los tonos dominantes en la iglesia. Es de destacar la transparencia de los ángeles, la levedad que sugieren sus desplegadas alas y el recuerdo tiepolesco de su coloración y de sus rostros.

En la Ciudad del Aire convino Manuel Muñoz Barberán con el padre Candel la realización de un pequeño retablo para la capilla que ofrecía sus desnudos muros decorados tan sólo con unos discretos cuadros. Conocido el aprecio por el boato litúrgico del padre Candel era de esperar que sus deseos encontraran la respuesta adecuada en Muñoz Barberán. Concertada la obra en una comida, firmadas las obras en 1986, las pinturas habían de adornar la figura central de la Virgen de Loreto, patrona de la localidad. Los temas elegidos fueron la Sagrada Familia y la Adoración de

los Magos más unos coros angélicos que se dirigen en torno a la escultura titular. Las escenas laterales se resuelven en un ambiente luminoso y doméstico, pensado para reproducir la atmósfera original. El sentido del color, unido a la luminosidad, la capacidad para imponer esas intensas manchas cromáticas tienden a subrayar una cierta dependencia con modelos del siglo XVIII, especialmente con los que se impusieron en España tras la presencia de Tiepolo y que se continuaron en la dinastía de los Bayeu. El efecto de orientalismo, la claridad de las túnicas, los amarillos y ocres aumentan esa impresión.

El coro de ángeles es uno de los mayores logros de estas pinturas. El sentido de movimiento y de ingravidez que producen está plenamente logrado tanto por la dirección uniforme de sus cuerpos como por la disposición radial, por las ráfagas que despiden sus luminosos cuerpos desde la casa de la Virgen que milagrosamente transportan por el cielo. Los efectos de profundidad sugeridos en la Virgen Asunta del presbiterio de Yecla aquí aparecen aumentados.

Si tuviéramos que realizar una valoración de urgencia de la pintura religiosa de Muñoz Barberán –se aventuró una vez en la escultura, creo que en la iglesia de San Antolín de Murcia– habríamos de decir que sus ideales académicos le dotaron de una cultura pictórica abundante. Las continuas referencias a los maestros del pasado le dieron una sólida formación técnica y visual, sus inquietudes por el conocimiento de la historia le permitieron el acceso a las fuentes documentales y, en fin, su interés por todos los secretos que anidan en el corazón de los mortales le hacen ser un ejemplo asombroso de coherencia artística, dominando el paisaje, el retrato, las diferentes técnicas, la pintura de historia, las escenas costumbristas. No es un ilustrador, sino un escrutador soberbio y avezado de la historia, pues su pintura religiosa, de caballete o mural, le consagran como uno de los grandes decoradores de la segunda mitad del siglo XX.

IGLESIA PARROQUIAL DE SAN BARTOLOMÉ >













IGLESIA PARROQUIAL DE SAN ANTOLÍN >



LA OFRENDA DE MELCHISEDEC 1945 óleo / lienzo 300 x 400 cm



EL SERMÓN DE LA MONTAÑA 1944 óleo / lienzo 300 x 480 cm







< DECORACIÓN DEL TECHO DEL TEATRO CONCHA SEGURA. YECLA

MUÑOZ BARBERÁN

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1942 Manuel Muñoz Barberán. Real Sociedad de Amigos del País. Murcia.
- 1953 Óleos y acuarelas de Manuel Muñoz Barberán. Caja de Ahorros del Sureste de España. Yecla (Murcia).
- 1958 Dibujos y Pinturas de Muñoz Barberán. Casa de Cultura. Murcia.
- 1962 Acuarelas, dibujos y óleos de M. Muñoz Barberán. Toisón Galería de Arte. Madrid.
- 1963 Óleos y acuarelas de Manuel Muñoz Barberán. Toisón Galería de Arte. Madrid.
Exposición de pinturas de Muñoz Barberán. Casa de Cultura. Murcia.
- 1964 Muñoz Barberán. Casa de Cultura. Murcia.
- 1965 Muñoz Barberán. Toisón Galería de Arte. Madrid.
- 1966 Muñoz Barberán, óleos y acuarelas. Caja de Ahorros de Sureste de España. Murcia.
Exposición de Muñoz Barberán. Club Marítimo Cultural. Garrucha (Almería).
"La Lorca vieja." Lorca (Murcia).
- 1967 Muñoz Barberán. Sala de Exposiciones de la C. A. S. E. Murcia.
Muñoz Barberán. Grifé & Escoda. Madrid.
- 1968 "Muñoz Barberán. Gemaäldeausstellung." Berlín (R.F.A.).
Muñoz Barberán. "Exposición de acuarelas de Berlín." Chys Galería de Arte. Murcia.
Muñoz Barberán. Grifé & Escoda. Madrid.
- 1969 Óleos de Muñoz Barberán. Grifé & Escoda. Madrid.
"Muñoz Barberán." Centro Cultural Narciso Yepes. Lorca (Murcia).
- 1970 Exposición Muñoz Barberán. Grifé & Escoda. Madrid.
- 1971 Muñoz Barberán. Zero Galería de Arte. Murcia.
- 1972 Muñoz Barberán. Chys Galería de Arte. Murcia.
Muñoz Barberán. Zero Galería de Arte. Murcia.
- 1973 Muñoz Barberán. Grifé & Escoda. Madrid.
Óleos de Muñoz Barberán. Sala de Arte Zurbarán. Cartagena (Murcia).
"Esta es la exposición número veinte de Muñoz Barberán." Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1974 "Exposición de pintura Muñoz Barberán." Carlos Marsá. Sala de Arte, Exposiciones y Subastas. Granada.
Muñoz Barberán. Galería de Arte Zero 2. Murcia.
Muñoz Barberán. Galería de Arte Dintel, S.A. Santander.
- 1975 Muñoz Barberán. Mitre Gallery. Barcelona.
Galería Villacis. Murcia.
Muñoz Barberán. Galería Thais. Lorca (Murcia).
- 1976 Muñoz Barberán. Sala de Arte Zurbarán. Cartagena (Murcia).
- 1979 Muñoz Barberán. Galería Zurbarán. Cartagena (Murcia).
Muñoz Barberán. Galería de Arte Luna. Torrevieja (Alicante).
- 1980 Muñoz Barberán. Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1981 Muñoz Barberán. Acuarelas y óleos. Sala de Exposiciones Club Náutico. Campoamor (Alicante).
- 1982 Exposición de óleos Muñoz Barberán. Sala Thais. Lorca (Murcia).
- 1983 Muñoz Barberán. Sala de Exposiciones Rembrandt. Alicante.
Muñoz Barberán, óleos y acuarelas. Firenze Galería de Arte. Águilas (Murcia).
Muñoz Barberán. Lo Pagán (Cartagena).

- Muñoz Barberán. Exposición extraordinaria de pintura con motivo de la inauguración del centro cultural de la CAAM en Mula. Mula (Murcia).
Muñoz Barberán. Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1984 Muñoz Barberán "La ciudad." Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1986 Muñoz Barberán. Galería Thais. Lorca (Murcia).
- 1987 "De los libros de viaje, el entorno íntimo y las máscaras de Muñoz Barberán." Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1988 Manuel Muñoz Barberán. Thais Galería de Arte. Lorca (Murcia).
- 1989 Muñoz Barberán. Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1990 Manuel Muñoz Barberán. Sala de Exposiciones de la Convalecencia. Universidad de Murcia. Murcia.
- 1992 Manuel Muñoz Barberán. Pabellón de Murcia. Expo 92. Sevilla.
- 1993 Muñoz Barberán. "Marruecos." Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1994 Muñoz Barberán. "Retrospectiva." Contraparada 15. Palacio Almudí. Murcia.
- 1995 Muñoz Barberán. "El Museo del Prado es mi casa." Chys Galería de Arte. Murcia.
"La villa de Garrucha." Club Náutico. Garrucha (Almería).
- 1996 Muñoz Barberán. Fundación Cajamurcia. Madrid.
- 1997 Muñoz Barberán. Chys Galería de Arte. Murcia.
- 2001 "Pintura y memoria. Muñoz Barberán." Centro Cultural de la Ciudad. Lorca (Murcia).
- 2006 Manuel Muñoz Barberán. Iglesia de San Esteban. Murcia.
- 1943 Exposición de Pintura y Escultura. Casino de Murcia.
- 1944 Exposición de Pintura y Escultura. Casino de Murcia. Tercer premio
- 1945 Exposición de Pintura y escultura. Casino de Murcia. Tercer premio.
- 1949 Exposición Premio "Alfonso X el Sabio". Diputación Provincial de Murcia. Mención.
- 1963 Exposición-subasta. INEM Alfonso X el Sabio. Murcia.
- 1962 I Exposición de Pintura del Sureste (Alicante, Murcia y Almería). Hort del Xocolater. Elche (Alicante) (Palma de Plata).
- 1968 Premio "Villacis". Excma. Diputación. Murcia. (Primer premio).
Exposición Nacional de Bellas Artes. Madrid (Premio Ayuntamiento de Madrid).
- 1969 "La huerta a través de la pintura murciana de los siglos XIX y XX." Casa de Cultura. Murcia.
- 1973 Exposición-subasta prodamnificados inundaciones. Casino de Murcia.
- 1974 "14 pintores murcianos." Itinerante: Santander (Galería Trazos) y Granada (Galería Carlos Marsá).
"Muestra Antológica de Pintores Murcianos." Itinerante: Fortuna, Rincón de Beniscornia, Pozo Estrecho y Puebla de Mula.
- 1975 "Colectiva de artistas murcianos." Chys Galería de Arte. Murcia.
"Colectiva de artistas murcianos." Galería Thais. Lorca.
"Salón de Otoño." París (Francia).
- 1978 "Pintura Figurativa Murciana." Molina de Segura, Cartagena, Yecla, Cieza y Lorca (Caja de Ahorros Provincial).
- 1979 Muñoz Barberán – Ardil Pagán. Galería de Arte Casino del Mar Menor. La Manga del Mar Menor, San Javier (Murcia).
- EXPOSICIONES COLECTIVAS**
- 1942 Exposición Regional de Pintura. Cieza (Murcia). Tercer premio.

- 1980 "Murcia. Encuentros en la ciudad." Litografías de M. Muñoz Barberán y J. A. Molina Sánchez. Chys Galería de Arte. Murcia.
- 1982 "Trece pintores y un crítico. Homenaje a Cayetano Molina." Museo de Bellas Artes. Murcia.
- 1985 "Arte en Murcia, 1862 – 1985." Madrid y Murcia.
- 1990 "Maestros de la Pintura Murciana." Asamblea Regional de Murcia. Cartagena.
"25 Pintores Murcianos." Palacio Almudí. Murcia.
- 1992 "Siete pintores y el mar." Pabellón de Murcia. Expo 92. Sevilla.
- 1999 "Cincuenta pintores en la Cámara." Sala de Exposiciones de la Cámara de Comercio. Murcia.
- 2000 "Murcia, 1956 – 1972. Una ciudad hacia el desarrollo." Centro de Arte Palacio Almudí, **Contraparada 21**. Murcia.
- 2004 "Con Manolo Avellaneda en el paisaje." Sala El Martillo. Murcia.
"100 años 100 pintores." Centro Cultural Las Claras. Murcia.

NOMBRAMIENTOS Y DISTINCIONES

- (Los premios aparecen reseñados junto a las exposiciones.)
- Premio Chys. 1964.
- Laurel de Murcia a las Bellas Artes. 1967.
- Premio Chys. 1968.
- Académico de Número de la Real de Alfonso X el Sabio. 1968.
- Director del Instituto Municipal de Cultura. Murcia. 1977.
- Gran Pez del Entierro de la Sardina. 1987.
- Cronista Oficial de la Ciudad de Murcia. 1988.
- Premio Elio. Lorca. 1989.
- Hijo Predilecto de la Ciudad de Lorca. 1990.
- Medalla de Oro de la Ciudad de Lorca. 1990.

Galardón Matrona de Murcia. Federación de Peñas Huertanas. 1990.

Académico de Número y Fundador de la de Bellas Artes Nuestra Señora de la Arrixaca. Murcia. 2000.

Insignia de Oro de la Asociación Murciana de Críticos de Arte. 2006.

BIBLIOGRAFÍA

I

PUBLICACIONES DE MUÑOZ BARBERÁN

(La extensa relación de artículos, divulgativos y de investigación, hacen imposible, dentro de los límites impuestos a este catálogo, su publicación. A esto, hay que añadir los textos de presentación que aparecen en los catálogos de sus exposiciones, por lo que hemos optado por citar sólo los libros, algunos recopilación de su extensa labor de articulista, y folletos.)

- ¡Cartas de la tía! 1972.
- *La máscara de Tordesillas*. 1974.
- *Aportaciones documentales para una biografía de Ginés Pérez de Hita* (en colaboración con Juan Guirao). 1975.
- *Retrato de Avellaneda. Autor de "El Quijote apócrifo"*. 1976
- *Bosquejo documental de la vida artística murciana en los últimos años del siglo XVI y primeros del siglo XVII*. (Discurso de ingreso en la Real Academia Alfonso X el Sabio.) 1976.
- *Pedro Orrente. (Nuevos documentos murcianos.)* 1981.
- *De la vida murciana de Ginés Pérez de Hita* (en colaboración con Juan Guirao). 1987.
- *Nueva biografía del Licenciado Cascales*. 1992.
- *Sepan quantos (Vida artística murciana en los siglos XVI y XVII)*. 1996.

II

(Artículos, críticas y reseñas sobre Muñoz Barberán. Bibliografía utilizada para la elaboración del texto.)

J. S. M. "Muñoz Barberán, pintor joven." **Línea**, 5 de julio de 1942. Murcia.

J. S. M. "Dos «ensayos de composición» del pintor Muñoz Barberán." **Línea**, 12 de julio de 1942. Murcia.

B y C. "Muñoz Barberán, un pintor que no hace rarezas." **Madrid**, 24 de octubre de 1962. Madrid.

SÁNCHEZ-CAMARGO, M. "Muñoz Barberán." **Hoja del Lunes**, 1 de noviembre de 1962. Madrid.

GALINDO, Federico. "Muñoz Barberán." 3 de noviembre de 1962. Madrid.

LÓPEZ MADRONA, María Amparo. "Muñoz Barberán expone en Madrid." **Hoja del Lunes**, 5 de noviembre de 1962. Murcia.

PRADOS LÓPEZ, José. "Miralles, Muñoz Barberán." **Madrid**, 5 de noviembre de 1962. Madrid.

GALINDO, Federico. "Muñoz Barberán." **Dígame**, 7 de noviembre de 1962. Madrid.

IZQUIERDO, F. "Muñoz Barberán y su familia numerosa, al óleo." **Vida Nueva**, 10 de noviembre de 1962. Madrid.

PRADOS LÓPEZ, José. "Tarazona, Muñoz Barberán, María Cagiao." **Madrid**, 13 de noviembre de 1962. Madrid.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán, pintor murciano, triunfa en Madrid." **Línea**, 15 de noviembre de 1962. Murcia.

IBARRA. "Hoy habla... Muñoz Barberán." **Línea**, 1 de diciembre de 1962. Murcia.

La verdad. "Alumnos del Instituto subastan cuadros para un viaje de estudios." 29 de enero de 1963. Murcia.

JEROMÍN. "Hoy habla... Muñoz Barberán." **Línea**, 18 de abril de 1963. Murcia.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán, en la Casa de Cultura." **Línea**, 19 de abril de 1963. Murcia.

VALCÁRCEL, Carlos. "Dos exposiciones de gran nivel artístico en la ciudad. Falgas en la Asociación de la Prensa y Muñoz Barberán en la Casa de Cultura." **Hoja del Lunes**, 22 de abril de 1963. Murcia.

BALLESTER, José. "Muñoz Barberán expone en la Casa de Cultura." **La verdad**, 25 de abril de 1963. Murcia.

MOLINA, C. "Nuevo triunfo de Muñoz Barberán." **Línea**, 1 de mayo de 1963. Murcia.

Madrid. "Manuel Nuñez (sic.), un pintor de Murcia." 15 de octubre de 1963.

IBARRA. *Aire de la calle*. "Muñoz Barberán expondrá en Madrid." **Línea**, 9 de octubre de 1963. Murcia.

C. M. "Muñoz Barberán triunfa en Madrid otra vez." **Línea**, 1 de diciembre de 1963. Murcia.

PRADOS LÓPEZ, José. "Jaime de Jaraiz, Muñoz Barberán, Carboneras, Bastida." **Madrid**, 9 de febrero de 1965. Madrid.

SÁNCHEZ-CAMARGO, M. "La obra de Arroyo-Muñoz Barberán." **Hoja del Lunes**, 14 de febrero de 1965. Madrid.

COBOS, Antonio. "Pintura equilibrada en tres exposiciones." **Ya**, 4 de marzo de 1965. Madrid.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán, en la Diputación Provincial." **Línea**, 30 de mayo de 1965.

BALLESTER, José. "Muñoz Barberán expone en la C.A.S.E." **La verdad**, 11 de junio de 1966.

ALONSO, Serafín. "Muñoz Barberán se aleja de Murcia." **Línea**, 28 de enero de 1967. Murcia.

ALONSO, Serafín. "Muñoz Barberán se aleja de Murcia (y 2)." **Línea**, 2 de febrero de 1967. Murcia.

PRADOS DE LA PLAZA, Francisco. "Muñoz Barberán." **Arriba**, 28 de mayo de 1967. Madrid.

VALCÁRCEL, Carlos. "Se inauguró el sábado la exposición de pinturas de Muñoz Barberán." **Hoja del Lunes**, 16 de octubre de 1967. Murcia.

BALLESTER, José. "Muñoz Barberán expone en la C.A.S.E." **La verdad**, 18 de octubre de 1967. Murcia.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán, en la C.A.S.E." **Línea**, 22 de octubre de 1967. Murcia.

La verdad. "Muñoz Barberán, premio nacional de pintura «Villacis – 1967»." 30 de diciembre de 1967. Murcia.

GARCÍA MARTÍNEZ. "Un niño amarillo le ha conseguido el premio." **La verdad**, 30 de diciembre de 1967. Murcia.

Línea. "Un niño amarillo le ha conseguido el premio." 30 de diciembre de 1967. Murcia.

La verdad. "Sobre el jurado del Premio «Villacis»" (contiene una carta de Antonio Gómez Cano). 4 de enero de 1968. Murcia.

La verdad. Pérez Puig, Torres Fontes, Maruja Garrido, Muñoz Barberán, Club de Tenis y Belmar Carrillo, «Laureles de Murcia 197»." 11 de enero de 1968. Murcia.

Línea. "Pérez Puig, Torres Fontes, Maruja Garrido, Muñoz Barberán, Club de Tenis y Belmar Carrillo, «Laureles de Murcia 1967»." 11 de enero de 1968. Murcia.

NIETO, Gratiniano. "Personalidad artística del representante de Bellas Artes en el jurado «Villacis»." **La verdad**, 18 de enero de 1968. Murcia.

La verdad. "El «otro» cuadro de Muñoz Barberán." 18 de enero de 1968. Murcia.

La verdad. "Homenaje de Murcia a Muñoz Barberán." 21 de enero de 1968. Murcia.

Línea. "Se celebró un homenaje a Muñoz Barberán." 21 de enero de 1968. Murcia.

MOLINA, Cayetano. "Los artistas del Sureste en la Exposición Nacional de Bellas Artes 1968." **Línea**, 12 de septiembre de 1968. Murcia.

F. G. "Artistas en diálogo: Muñoz Barberán." **Dígame**, 22 de octubre de 1968. Madrid.

GALINDO, Federico. "Muñoz Barberán." **Dígame**, 22 de octubre de 1968. Madrid.

GARCÍA-VIÑOLAS, Manuel Augusto. "Muñoz Barberán." **Pueblo**, 30 de octubre de 1968. Madrid.

La Estafeta Literaria. "Muñoz Barberán." Noviembre de 1968. Madrid.

PLÁ, Juan. "Las tabernas de Murcia." **Pueblo**, 23 de noviembre de 1970. Madrid.

MONTEJANO MONTERO, Isabel. "Mi pintura puede estar mal pintada, pero no mal sentida." **La verdad**, 28 de noviembre de 1970.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán en Zero." **Línea**, 2 de abril de 1972. Murcia.

Valcárcel, Carlos. "Muñoz Barberán en Galería Zero." **Hoja del Lunes**, 3 de abril de 1972.

COBOS, Antonio. "Pintura de Muñoz Barberán." **Ya**, 1 de marzo de 1973. Madrid.

GARCÍA-VIÑOLAS, Manuel Augusto. "Muñoz Barberán." **Pueblo**, 8 de marzo de 1973. Madrid.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán." **Línea**, 30 de diciembre de 1973. Murcia.

MARTÍNEZ CERESO, Antonio. "Catorce pintores murcianos en la Galería Trazos." **La Gaceta del Norte**, 7 de febrero de 1974. Santander.

GALIANA. "Catorce pintores murcianos en la Galería Carlos Marsá." **La verdad**, 24 de febrero de 1974. Murcia.

I. G. "Colectiva de artistas murcianos." **La verdad**, 5 de enero de 1975. Murcia.

SOLER, Pedro. "Colectiva en Thais." **La verdad**, 27 de abril de 1975.

LÓPEZ BAEZA, Antonio. "Muñoz Barberán en Sala de Arte Zurbarán." **La verdad**, 7 de octubre de 1976. Murcia.

SEGADO DEL OLMO, Antonio. *7 pintores con Murcia al fondo*. Madrid, Organización Sala Editorial, S.A., 1977.

GUILLERMO. "Pinturas retrospectivas y actuales de Cartagena, de Muñoz Barberán." **La verdad**, 14 de enero de 1979. Murcia.

PÉREZ PLANA, V. "Muñoz Barberán expone en Cartagena." **Línea**, 17 de enero de 1979. Murcia.

MEDIANO DURÁN, Juan. "La Cartagena que se nos fue." **La verdad**, 25 de enero de 1979. Murcia.

La verdad. "Muñoz Barberán inaugura el ciclo de exposiciones en el Casino de La Manga." 1 de abril de 1979. Murcia.

La verdad. "Suma y resumen de una vida, la nueva exposición de Muñoz Barberán." 19 de diciembre de 1980.

VALCÁRCCEL, Carlos. "Pintura de Muñoz Barberán en Galería Chys." **Hoja del Lunes**, 22 de diciembre de 1980.

MOLINA, Cayetano. "Muñoz Barberán." **Línea**, 28 de diciembre de 1980. Murcia.

VALCÁRCCEL, Carlos. "Muñoz Barberán, en Galería Chys." **Hoja del Lunes**, 28 de diciembre de 1981. Murcia.

- CRUZ, Pedro Alberto. "Muñoz Barberán en Chys y Firenze." **La verdad**, 30 de diciembre de 1981. Murcia.
- PEÑA, Conchita de la. "Muñoz Barberán en la Galería Thais." **Línea**, 26 de septiembre de 1989. Murcia.
- CRUZ, Pedro Alberto. "Muñoz Barberán." **La verdad**, 24 de diciembre de 1982. Murcia.
- PEÑA, Conchita de la. "Muñoz Barberán." **Línea**, 26 de diciembre de 1982. Murcia.
- VALCÁRCEL, Carlos. "Una gran muestra de Muñoz Barberán." **Hoja del Lunes**, 27 de diciembre de 1982. Murcia.
- PÁEZ BURRUEZO, Martín. "Pintura", en *Historia de la Región de Murcia*, t. X. Murcia, Ediciones Mediterráneo, S.A., 1983.
- La verdad**. "Tres murcianos, noticia en Madrid." 24 de mayo de 1983.
- LÓPEZ, Antonio. "Vivo de la pintura porque trabajo como un cosaco (Muñoz Barberán)." **La verdad**, 18 de diciembre de 1983. Murcia.
- VALCÁRCEL, Carlos. "Pintura de Muñoz Barberán en Chys." **Hoja del Lunes**, 26 de diciembre de 1983. Murcia.
- VALCÁRCEL, Carlos. "Pintura de Muñoz Barberán en Lo Pagán." **Hoja del Lunes**, 13 de agosto de 1984. Murcia.
- VALCÁRCEL, Carlos. "Óleos de Muñoz Barberán en Chys." **Hoja del Lunes**, 30 de diciembre de 1985. Murcia.
- MARTÍNEZ CALVO, José. *Historia y guía del Museo de Murcia. Sección de Bellas Artes*. Murcia, Editora Regional, 1986.
- LÓPEZ, Antonio. "«No pretendo pasmar al burgués» (Muñoz Barberán)." **La verdad**, 22 de febrero de 1987.
- CRUZ, Pedro Alberto. "Muñoz Barberán." **La verdad**, 7 de marzo de 1987. Murcia.
- MARTÍNEZ CALVO, José. *Catálogo de la Sección de Bellas Artes del Museo de Murcia*. Murcia, Editora Regional, 1987.
- S P Diario**. "Muñoz Barberán, pintor de la Ciudad del Sol." 24 de octubre de 1988. Madrid.
- ARCO, A. "No existen pintores desinteresados." **La verdad**, 21 de octubre de 1989. Murcia.
- MARTÍNEZ CALVO, José. "Pinturas de Muñoz Barberán." **La Opinión**, 23 de octubre de 1989. Murcia.
- CRUZ, Pedro Alberto. "Muñoz Barberán." **La verdad**, 25 de octubre de 1989. Murcia.
- VV. AA. *Muñoz Barberán*. Murcia, Universidad de Murcia, 1990.
- GALIANA, José María. "«Mientras uno está vivo, no se culmina nada», afirma el pintor Muñoz Barberán." **La verdad**, 12 de mayo de 1990. Murcia.
- M. G. P. "Muñoz Barberán, un pintor de estilo y con estilo injustamente tratado." **Diario 16**, 25 de mayo de 1990. Murcia.
- MARTÍNEZ CALVO, José. "La exposición de Muñoz Barberán, un repaso a su trayectoria." **La Opinión**, 28 de mayo de 1990. Murcia.
- VERA, Pascual. "Muñoz Barberán, la magia de lo cotidiano." **Campus**, junio de 1990. Murcia.
- C. P. "La pasión por la investigación histórica, presente en los cuadros de Muñoz Barberán." **Esta Región**, junio de 1990.
- OLIVA, César. "Muñoz Barberán, pintura barroca para el techo del teatro Concha Segura de Yecla." **La verdad**, 9 de diciembre de 1990. Murcia.
- SORIANO, A. "Muñoz Barberán ofrece enfoques nuevos de su ciudad natal en el trabajo más reciente." **La verdad**, 22 de marzo de 1991. Murcia.
- ARCO, Antonio. "Pintar claro, hablar claro." **La verdad**, 6 de diciembre de 1991. Murcia.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (Ed. científico). *Colección de Arte Moderno y Contemporáneo. Patrimonio de la Comunidad de la Región de Murcia*. Murcia, Consejería de Economía, Hacienda y Comercio, Dirección General de Patrimonio, 1992.
- LÓPEZ, Josefina. "Muñoz Barberán: «Pinto como creo que debo, de otra forma me traicionaría»." **Diario 16**, 8 de enero de 1993. Murcia.
- GALIANA, J. M. "Muñoz Barberán: «Desdeño a los liberales intransigentes»." **La verdad**, 14 de octubre de 1993. Murcia.

MUÑOZ CLARES, José. "Manuel Muñoz Barberán: el paisaje humano." **Diario 16**, 16 de octubre de 1993. Murcia.

VV. AA. *Muñoz Barberán. Retrospectiva*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 1994.

La verdad. "Contraparada se inaugura esta noche con los artistas que muestran su obra." 25 de marzo de 1994. Murcia.

ARCO, Antonio. "Muñoz Barberán: «Seré otro pintor, más libre»." **La verdad**, 5 de abril de 1994. Murcia.

GARCÍA MARTÍNEZ. "Muñoz Barberán, en el Museo del Prado." **La verdad**, 13 de noviembre de 1994.

DÍEZ, Gontzal. "Muñoz Barberán: «El arte es una forma de resguardar la memoria»." **La verdad**, 1 de marzo de 1995.

MARTÍNEZ-ABARCA, José Antonio. "Muñoz Barberán, el bigotillo irónico." **Diario 16**, 29 de enero de 1996. Murcia.

SOLER, Pedro. "Muñoz Barberán: «Nunca sé si he rozado lo bien hecho»." **La verdad**, 5 de julio de 1996. Murcia.

La verdad. "La Sala de Exposiciones de Cajamurcia en Madrid muestra «Pinturas» de Muñoz Barberán." 9 de noviembre de 1996.

CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto, y CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto. "Situación actual de la pintura murciana", en *I Premio Regional de Pintura "José María Párraga"*. Murcia, CajaMurcia, 1997.

CRUZ FERNÁNDEZ, Pedro Alberto. *José María Párraga. Aproximación biográfica*. Murcia, Consejería de Cultura y Educación, 1998.

VV. AA. *Cincuenta pintores en la Cámara*. Murcia, Cámara de Comercio, 1999.

HEIDEGGER, Martin. *Tiempo y ser*. Madrid, Editorial Tecnos, 1999.

PÁEZ BURRUEZO, Martín. "La pintura, estancamiento y renovación", en *Murcia, 1956 – 1972. Una ciudad hacia el desarrollo*. Murcia, Ayuntamiento de Murcia, 2000.

SOLER, Pedro. "Desde Viena a Praga." **La verdad**, 12 de mayo de 2000. Murcia.

STORR, Robert. *Moder art despiste modernism*. Nueva York, MOMA, 2000.

VV. AA. *Pintura memoria. Muñoz Barberán*. Lorca, Ayuntamiento de Lorca, 2001.

BELMONTE, Rosa. "Es recomendable tener más de 80 años." **La verdad**, 6 de octubre de 2001. Murcia.

CRUZ FERNÁNDEZ, P.A.; HERNÁNDEZ NAVARRO, M.A., y CRUZ SÁNCHEZ, P.A. *Gregorio Prieto. Una mirada a las vanguardias*. Murcia, Fundación Cajamurcia, 2002.

PÁEZ BURRUEZO, Martín. "De 1903 a los años setenta", en *100 años 100 artistas*. Murcia, Fundación Cajamurcia – Ayuntamiento de Murcia, 2004.

VV. AA. *Con Manolo Avellaneda en el paisaje*. Murcia, CAM, 2004.

GUASCH, Anna María. *La crítica dialogada*. Murcia, Cendeac, 2006.

MUÑOZ BARBERÁN, Manuel. "Viaje a Portugal (Prólogo de Manuel Muñoz Clares) en *Homenaje al académico José Antonio Molina Sánchez*. Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, 2006.



CORRAL LOS CEBALLOS 1958 dibujo a tinta