

EL PÁJARO DE BENÍN | VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS NÚMERO 7
DICIEMBRE DE 2021
ISSN 2530-9536
[pp. 2-15]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.01

EL OJO SURREALISTA Y LA VISIÓN FANTÁSTICA THE SURREALIST EYE AND THE FANTASTIC VISION

Henar Alonso-Marcos Investigadora independiente

Resumen:

El ojo, considerado como el órgano del más noble de los sentidos, ha sido ampliamente representado en todas las culturas y sociedades. Su simbolismo es innegable: representa el Sol y la luz divina, el conocimiento o la revelación, y establece una potente conexión entre el mundo exterior y el interior individual. Sin embargo, el ojo también puede simbolizar aquello demoníaco, delirante y onírico, abriéndose la mirada a una nueva realidad. Los artistas del Surrealismo materializaron su deseo de revolución y poesía a través de una nueva forma de ver, sirviéndose del ojo como elemento esencial en sus obras, y llevando su visión fantástica hasta nuestros días.

Palabras clave: Mirada, Ojo, Surrealismo, Simbolismo, Visión fantástica

Abstract:

The eye, considered the organ of the noblest of the senses, has been widely represented in all cultures and societies. Its symbolism is undeniable: it represents the Sun and the divine light, the knowledge or the revelation, and it establishes a powerful connection between the outer world and the individual inner self. However, the eye can also symbolize that what is demonic, delirious and oneiric, opening the gaze to a new reality. The Surrealist artists materialized their desire for revolution and poetry through a new way of seeing, and used the eye as an essential element of their artworks, bringing their fantastic vision to the present day.

Keywords: Eye, Gaze, Surrealism, Symbolism, Fantastic vision

I. OJOS DIVINOS, HETERÓPICOS Y ENSOMBRECIDO

El ocularcentrismo tiene sus raíces en la Grecia clásica, con las enseñanzas de Platón considerando la vista como el más noble de los sentidos. La filosofía occidental se ha mantenido sujeta a las múltiples metáforas visuales utilizadas a lo largo de los siglos para conformar el pensamiento; desde el mito de la caverna, a la identificación de la luz divina con el conocimiento, pasando por las ideas de René Descartes sobre la visión mental, hasta el poso heredado de la Ilustración. De hecho, el término Ilustración proviene del llamado *Siglo de las Luces*, en contraposición a las sombras de lo irracional. Podría ser traducido de forma más literal como *Iluminación*, similar al inglés *Enlightenment*.

El ojo pues, se ha representado con un gran poder simbólico en todas las culturas y sociedades, ya sea mediante seres mitológicos como el cíclope Polifemo o Argos con sus cientos de ojos, los dioses de la India o incluso los ojos heterópicos de los demonios que se filtran por la iconografía cristiana. Se ha impuesto una supremacía visual a todo tipo de teorización sobre la percepción y el saber frente a cualquier otro sentido humano.

Para el historiador y académico Martin E. Jay (1991), a raíz del desastroso final de la Primera Guerra Mundial, se produce un desencanto del ojo, de lo visual. Es decir, los autores y artistas que conocieron y experimentaron los horrores de la guerra quedaron hastiados de esa visión particular del mundo. Su mirada se ensombreció, y empezó a mirar hacia otros derroteros. Esta nueva manera de interpretar la realidad encontró a sus más fervientes representantes en un movimiento incipiente, a rebufo del Dadá, listo para asombrar al mundo.

El surrealismo, considerado por el filósofo Walter Benjamin como "la última instantánea de la inteligencia europea¹", reunió a numerosos artistas atraídos por un arte *más allá* de la realidad. Este deseo de revolución poética, además de materializarse en sus obras, llegó a filtrarse en sus propias vidas. Así, las grandes figuras del movimiento surrealista descubrieron una nueva mirada: una visión fantástica. El ojo, utilizado solamente como órgano visual, resultaba ya insuficiente: la visión *real* no bastaba para percibir ni el mundo onírico ni todas las posibilidades poéticas del objeto. Entonces, como símbolo del saber y de lo místico, el ojo miró *hacia dentro*.

^{1.} LÖWY, Michael: "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". En Acta Poética, 28, 2007, Págs. 73-92. DOI: 10.19130/iifl.ap.2007.1-2.222

II. EL OJO SALVAJE

El líder teórico y fundador del surrealismo fue André Breton (1896 – 1966), escritor y poeta francés. Publicó el *Manifiesto del Surrealismo* en 1924 y consiguió aglutinar a una constelación de poetas, pintores y artistas alrededor de sus ideas pioneras sobre el automatismo surrealista y el papel catalizador del hallazgo u *objet trouvé*. Debido a sus estudios previos en medicina y sus trabajos en hospitales psiquiátricos durante la guerra, Breton tuvo acceso a las teorías que Sigmund Freud estaba desarrollando sobre el psicoanálisis y el inconsciente en Viena. Esos conocimientos dotaron de una dimensión psicológica y onírica al surrealismo, que pasó de considerarse un movimiento solamente artístico, a convertirse en toda una nueva manera de *ver* la vida. De hecho, para Breton, "el ojo existe en estado salvaje²", es decir, debe trascender incluso lo que no se ve, siendo indomable a la tiranía de la razón.

En 1930 Breton escribió el *Segundo Manifiesto Surrealista*. Es una llamada al orden, a la pureza del movimiento: la revolución poética también debía ser social. El surrealismo, a pesar de articularse en unos supuestos comunes, es un movimiento arborescente. Sus integrantes son desobedientes, y el acercamiento marxista por parte de Bretón generó agrias disputas internas, provocando que varios artistas se desvincularan oficialmente del surrealismo, como Anduve Masson o Francis-Marie Picabia. Las discrepancias ideológicas se acentuaban a medida que Europa preveía una nueva guerra feroz.

Empeñado en conservar la pureza de su propia visión, Breton llegó a enemistarse con muchos de los representantes del surrealismo, especialmente por su adhesión al partido comunista y por poner el arte al servicio de la revolución trotskista en 1935. Era una posición muy complicada para un artista: a las obras se les negaba la genialidad individual, ya que estaban sometidas a la causa marxista colectiva. Había que hacer auténticos malabarismos para conciliar la transgresión artística y, a la vez, no dejar lugar a ningún tipo de fetichización mercantil o egos personales³. Uno de los principales enemigos de Breton fue el escritor francés Georges Bataille (1897 – 1962), que, como un Edipo disidente y extremista, rompió toda relación con el surrealismo bretoniano.

Bataille encarn**ó** la parte más *sucia* del surrealismo. El escritor teoriz**ó** sobre la muerte, la tortura y las vísceras, retom**ó** las obras de Sade y embelleció la repugnancia, totalmente alejado de la belleza evocadora que irradiaba *Nadja* y los preceptos bretonianos. Su estética permitía tanto la transgresión de la realidad

^{2. &}quot;L'oeil existe à l'état sauvage". BRETON, André y ÉLUARD, Paul: Diccionario abreviado del surrealismo. (Rafael Jackson, trad.). Ediciones Siruela: Madrid, España, 2003.

^{3.} OTTINGER, Didier: "El desafío a la escultura. Surrealismo y materialismo". En Miró y el Objeto. Fundació Joan Miró, Barcelona, España, 2015, Págs. 36-43

como de las reglas morales. En su obra *La historia del ojo*⁴, escrita en 1928 bajo el pseudónimo Lord *Auch* – traducido como Lord "A la mierda" –, Bataille narra las peripecias de unos personajes que se entregan a unas prácticas sexuales cada vez más obsesivas y violentas, donde la vida y la muerte se solapan. La figura del ojo enucleado del sacerdote, que acaba introducido por el ano y por la vagina de la protagonista Simone, es análoga a la figura del huevo e incluso al mismo Sol, mientras los fluidos – semen, orina, sangre, yema – se derraman y entremezclan. El ojo y el huevo aparecen como elementos casi intercambiables: la esclerótica como imagen de la clara, y el humor vítreo y acuoso como la yema. Además, en la versión original en francés, existe una especie de *promiscuidad* lingüística: la palabra *couille* (esfera) se pronuncia como una contracción de *cul* y *oeil* (culo y ojo, respectivamente), llevando aún más lejos la relación entre los términos.

Aparece aquí un *Eros negro*, una sensualidad oscura que encuentra el deleite en la sexualidad descarnada, las heridas y la repugnancia. Este Eros enraíza en el concepto de biología *romántica*, que implica la destrucción celular del individuo mediante la reproducción sexual. No en vano los franceses denominan al orgasmo *la petite mort* para definir ese lapso de tiempo de pérdida de consciencia.

III. ENUCLEACIÓN Y DESTRUCCIÓN

Entre estos dos polos opuestos, Salvador Dalí (1904 –1989) encontró un fabuloso punto medio. Tomando de Breton y Freud las bases del psicoanálisis, los sueños y el automatismo, y del propio Bataille las visiones más putrefactas y la belleza de la muerte, Dalí desarrolló su método paranoico-crítico⁵ para realizar sus obras surrealistas. A parte de inmortalizar a su adorada Gala, aparecen en sus pinturas relojes derritiéndose, procesos de metamorfosis, insectos devorando cuerpos, temas mitológicos, huevos, y por supuesto, también muchos ojos.

^{4.} BATAILLE, Georges: La historia del ojo. (Antonio Escohotado, trad.). Tusquets Editores: Barcelona, España, 1986

^{5.} VILDOSO, Juan Pablo: Aproximaciones al método paranoico crítico de Salvador Dalí. Rev. GPU, 14, 2018, Págs. 86-92



Figura 1. Decorado daliniano de la película Recuerda, de Alfred Hitchcock, 1945.

Además de su conocida faceta de pintor, Dalí fue escenógrafo de películas como *Recuerda*, dirigida por Alfred Hitchcock en 1945. En ella, los actores principales, Ingrid Bergman y Gregory Peck, interpretan a dos doctores de una clínica psiquiátrica. En la escena en la que intentan analizar los sueños de él, los decorados oníricos son obra de Dalí. En vez de ser una secuencia borrosa, el sueño se ve claramente y los ojos son nítidos.

También aparecen los ojos como motivo en *Destino*, el cortometraje resultante de la colaboración de Dalí con Walt Disney en 1945. En esta obra, los ojos miran e interaccionan con el vestido de una bailarina que danza sobre una escultura decapitada. A pesar de su estrecha relación con el surrealismo, Dalí fue expulsado del grupo por Breton, acusado de mantener una postura neutral frente a la progresiva politización del movimiento y por no condenar abiertamente el nazismo alemán. De igual modo, también expulsó al poeta Paul Éluard.

Excéntrico y talentoso, Dalí escapa a cualquier definición y encontramos en su vida un sinfín de historias interesantes. Empezando por la muerte de su hermano mayor llamado igual que él, hecho que le marcó profundamente, pasando por los trabajos con Elsa Schiaparelli, los paseos con su ocelote *Babou*, o su intensa relación con el poeta Federico García Lorca⁶... Precisamente en la Residencia de Estudiantes de Madrid coincide también con Luís Buñuel, con el que colabora en el cortometraje *Un perro andaluz* (1929).

Considerada la película más significativa del surrealismo, ésta nace a partir de dos sueños: el de Dalí, que sueña con hormigas correteando por sus manos, y el del propio Buñuel (1900–1983), que sueña con la luna siendo cortada con una navaja.

^{6.} FERNÁNDEZ, Víctor y SANTOS TORROELLA, Rafael: Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936. Elba: Madrid, España, 2013

Como cineasta, Buñuel libera el film de narrativas lineales y destruye la lógica en cada fotograma. En la escena más famosa, la hoja afilada de una navaja corta el ojo, mostrando una especie de relleno gelatinoso. Del ojo ciego mana ahora una nueva mirada: la mirada surrealista, que se asoma irremediablemente al interior de cada individuo⁷.



Figura 2. Fotograma de Un perro andaluz (1929), de Luís Buñuel.

Esa mirada puede ser liberadora y tormentosa a la vez. Lo sabe bien Man Ray (1890–1976), que sufrió el poder del (*des*) amor con la fotoperiodista estadounidense Lee Miller. Volcado en la fotografía, Ray aportó al dadaísmo y más tarde al surrealismo los rayogramas, sus experimentos con las imágenes y varias esculturas con objetos encontrados al estilo *ready-made* de Marcel Duchamp. Icónicas son algunas de sus fotografías, como *Glass tears* (1932), en la que aparecen en primer plano los ojos de una bailarina de can-can, con unos cristales esféricos simulando lágrimas.

En 1923, Ray compró un metrónomo al que añadió la fotografía de un ojo en el péndulo: era su *Objeto para ser destruido*. Sin embargo, cuando Miller lo abandonó en 1932, éste decidió cambiar la fotografía del ojo anónimo por el ojo de su ya examante, y tituló la segunda versión de la obra como *Objeto de destrucción*. Además, en la parte trasera del instrumento incluyó unas instrucciones animando a destruir el metrónomo de un solo golpe de martillo⁸. El amor y la destrucción unidos en un solo parpadeo incesante.

^{7.} SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: Luis Buñuel. Cátedra, Madrid, España, 2004

^{8.} MILEAF, Janine: "Between you and me: Man Ray's Object to Be Destroyed". En Art Journal, 63, 2004, Págs. 4-23. DOI: 10.1080/00043249.2004.10791109



Figura 3. Man Ray. Glass tears, 1932.

Curiosamente, en 1957 un grupo de estudiantes y poetas nihilistas irrumpieron en la exposición Dadá de París y destruyeron a tiros esta obra⁹. ¡Maravilloso! El objeto para-ser-destruido *realmente* destruido. Sin embargo, Man Ray rehízo la obra de nuevo en 1958, llamándola esta vez *Objeto indestructible*. La idea y el objeto han permanecido hasta hoy, aunque recibido otros nombres, como Último Objeto o *Motivo Perpetuo*.

IV. UNA VISIÓN COMPARTIDA

El surrealismo conectó a muchos amantes y amigos. En 1946, Man Ray se casó con Juliet Browner en una doble boda en la que su buen amigo Max Ernst (1891–1976), y Dorothea Tanning (1910-2012) también contrajeron matrimonio. Ernst, como tantos otros, huyó de la Europa nazi a Estados Unidos, contribuyendo al movimiento surrealista con la técnica del *frottage* y el *grattage*.

Alemán de nacimiento y artista autodidacta, tuvo una vida más que intensa: fue soldado en la Primera Guerra Mundial, mantuvo relaciones amorosas con Paul y

^{9.} ANDREWS, Ian: Object to be destroyed: an excess of interpretation. 1994 (no publicado). En: ian-andrews.org/texts

Gala Éluard, su alter ego era un pájaro llamado *Loplop* que aparece en sus collages¹⁰, participó en la película *La Edad de Oro* de Buñuel, se casó con Peggy Guggenheim... Sus obras de ensoñaciones futuristas son inconfundibles, y él también se sirvió del ojo como elemento para sus obras, como en *El ojo del silencio* (1943-1944).

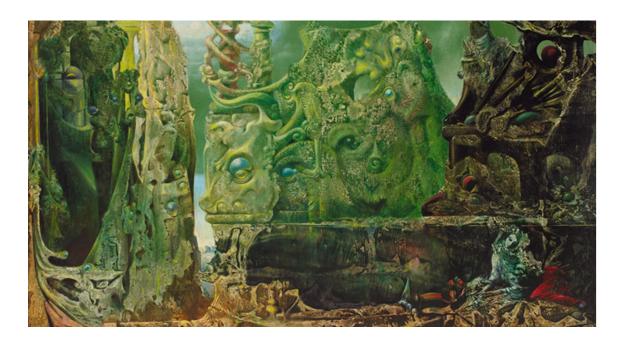


Figura 4. Max Ernst, L'oeil du silence (1943-44). Mildred Lane Kemper Museum, Missouri.

Max Ernst le regaló a Joan Miró (1983–1983) un pájaro hecho con la madera de una silla, que el barcelonés colgó para decorar su techo. De hecho, la amistad que existía entre ellos llegó al punto de influenciar sus obras: de las figuras vegetales y de aves de Ernst es fácil pasar a las *bioformas* de Miró y sus símbolos de pájaros, muy presentes en la iconografía mironiana, así como el uso del *grattage*.

Miró fue un pintor único que *asesinó* la pintura y la redujo a su expresión más pura posible. Esto se puede ver especialmente en sus *Constelaciones*, pintadas entre 1939 y 1941: mientras el mundo se rompía, Miró consiguió llenar sus noches de estrellas. Las mujeres, los pájaros, los ojos…todos sus símbolos están ahí.

^{10.} VICENTE, Álex. (18 de febrero de 2013): "La importancia de llamarse Max Ernst". El País. https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210_090333.html

^{11.} GIBSON, Ian: La vida desaforada de Salvador Dalí. (Daniel Najmías, trad.). Anagrama: Barcelona, España, 2006, Pág. 295.



Figura 5. Joan Miró. *Cifras y constelaciones, enamoradas de una mujer,* 1941 (fragmento). Instituto de Arte de Chicago, Estados Unidos.

Naif, con una paleta de colores cada vez más limitada, los elementos vibran en rojos, azules, amarillos y negros muy contrastados. El pintor exploró también la cerámica, los grabados y la escultura. Su visión *antipintura* y su lenguaje reduccionista funcionaron también en la escultura, una práctica más ancestral, relacionada incluso con lo sagrado.¹²

De Bretón a Miró, muchos otros autores contribuyeron con sus obras y sus visiones al surrealismo. Como René Magritte, por ejemplo, que dotó de carga conceptual su arte, y también pintó un ojo lleno de nubes en la obra *El espejo falso*, 1928, o la gerundense Remedios Varo y sus fantásticas pinturas alquímicas. Todas estas aportaciones artísticas demuestran cuán heterogéneo fue el movimiento surrealista. Cada artista contribuyó con su propia visi**ón** interior, dotándolo de mil miradas únicas.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial, muchos de los artistas se exiliaron, otros acabaron encarcelados o asesinados, y el movimiento surrealista como tal se fue diluyendo poco a poco en otras corrientes artísticas. El gusto por las vanguardias en Nueva York fue virando hacia el expresionismo abstracto, contando con el apoyo de grandes *influencers* y mecenas de la época, como Peggy Guggenheim o Clement Greenberg.

Sin embargo, aunque el surrealismo se enmarque en unos años concretos de la historia, su legado cultural sigue vigente. Breton continuó desarrollando el

^{12.} JEFFET, William: "Joan Miró y el objeto". En Miró y el objeto. Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa", Barcelona, España, 2015, Págs. 15-35.

movimiento en el plano teórico y varios grupos surrealistas europeos permanecieron cercanos a sus ideas. Muchos de los artistas mencionados continuaron sus carreras en Estados Unidos, facilitando la transmisión cultural y allanando la transición hacia las siguientes corrientes artísticas con Jackson Pollock, Dorothea Tanning, Louise Bourgeois, Willem de Kooning, Mark Rothko... Todos ellos tomaron para sus obras elementos y técnicas provenientes de la imaginería onírica de los surrealistas, prosiguiendo el camino hacia la nueva Realidad.

Así, no es de extrañar que los ojos siguieran apareciendo entre las obras de estos artistas. La mirada seguía ahí, únicamente se había desplazado de Europa a tierras estadounidenses. Reconocemos unos ojos similares a los de Dalí en las esculturas de Bourgeois, en sus obras *Eye Benches I, II y III*. Son dos ojos enormes tallados en granito que atrapan la mirada del espectador, invirtiendo la dinámica del sujeto observante y objeto observado. También Pollock bebió de las fuentes del surrealismo. En sus primeras obras encontramos similitudes a las formas de Miró y de André Masson, el uso de los colores primarios, y el gusto por las metamorfosis. Aparecen ojos en *Moon Woman* (1942), así como en *Head* (1938-1941), una cabeza de Minotauro con tres ojos que recuerda a la figura mitológica tantas veces pintada por Pablo Picasso. Ya más en su propio estilo, Pollock tituló como *Eyes in the Heat* (1946) una composición mural en la que aparecen unos ojos animales entre los *drippings* de pintura.



Figura 6. Jackson Pollock. *Eyes in the Heat*, 1946 (fragment). The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York.

En el caso de Dorothea Tanning, los ojos aparecen en *Voltaje* (1942) como un elemento de quita y pon: unos elegantes binoculares de teatro. Curiosamente, en algunos de sus dibujos aparece una figura humana con las manos detrás de la cabeza. Tanto los brazos como la cabeza están pintados de un color diferente al resto del cuerpo, consiguiendo el efecto de un ojo, como en *Nuit* (*Night*), 1958, o en la obra *I*, 1986 (pronunciándose la palabra *I*, yo, y la palabra *eye*, ojo, de la misma forma en inglés).

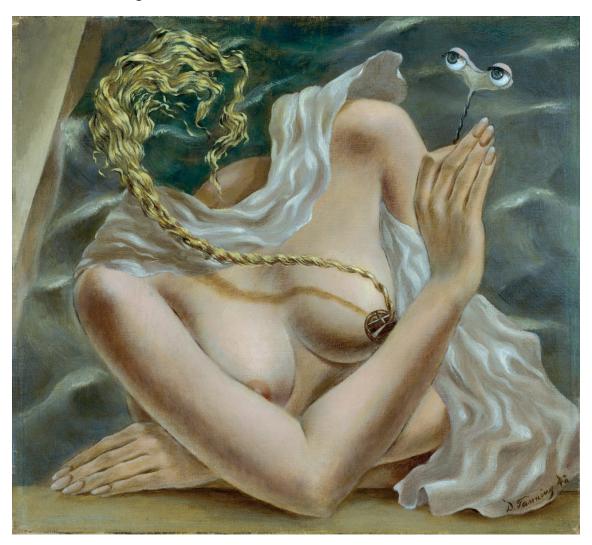


Figura 7. Dorothea Tanning. *Voltaje*, 1942. Dorothea Tanning Foundation.

En las obras más tempranas de Rothko los ojos hacen acto de presencia, y aún puede observarse la influencia de un surrealismo que colea, en obras como por ejemplo en *The Omen of the Eagle*, 1942 o en *Heads*, 1941-1942. Lo mismo ocurre con Willem de Kooning en *Woman (Blue Eyes)*, 1953, o en *Untitled*, pintada alrededor de 1960 en la que aparecen dos grandes ojos desiguales y una boca carmín desdibujada.

Como bien expresó John Berger (1972), la perspectiva cambió radicalmente el mundo visible. Ahora el ojo era el centro de todo, y el infinito se extendía hasta donde la mirada fuese capaz de llegar. Todo converge hacia el ojo, dispuesto de tal modo que éste es el observador del universo, el que filtra y traduce la imagen para luego transcribirla a la mente. Los surrealistas encontraron en el órgano visual un elemento clave para su revolución cultural, para expresar sus mundos interiores y despedazar la razón. Pasaron del *déjà-vu* más previsible a un *jamais-vu* innovador e inquietante. Todos ellos llevaron a la identificación del espíritu con la cultura del deseo¹³, desafiando los límites del arte y la realidad a través de sus ojos y su mirada surrealista.



Figura 8. Remedios Varo. Ojos sobre la mesa, 1935.

^{13.} DALÍ, Salvador: "Objects surréalistes". En L'Object surréaliste (textes réunis et présentés per Emmanuel Guigon). París, Francia, Jean Michel Place, 2005, Págs. 48-54.

BIBLIOGRAFÍA

ANDREWS, Ian: Object to be destroyed: an excess of interpretation. 1994 (no publicado). En: ian-andrews.org/texts

BATAILLE, Georges: La historia del ojo. (Antonio Escohotado, trad.). Tusquets Editores: Barcelona, España, 1986

BERGER, John: Ways of seeing. BBC/Penguin: Londres, Reino Unido, 1972, Pág. 16

BRETON, André: "Second Manifeste du surréalisme". En Oeuvres completes. Ed. Marguerite Bonnet, Philippe Bernier, Étienne-Alain Hubert, José Pierre. Gallimard, París, Francia, 1989, Vol. I., Págs. 775-828.

BRETON, André y **ÉLUARD**, Paul: Diccionario abreviado del surrealismo. (Rafael Jackson, trad.). Ediciones Siruela: Madrid, España, 2003

CIRLOT, Juan Eduardo: Diccionario de Símbolos. Madrid, Ediciones Siruela, 2003

DALÍ, Salvador: "Objects surréalistes". En L'Object surréaliste (textes réunis et présentés per Emmanuel Guigon). París, Francia, Jean Michel Place, 2005, Págs. 48-54.

FERNÁNDEZ, Víctor y SANTOS TORROELLA, Rafael: Querido Salvador, querido Lorquito. Epistolario 1925-1936. Elba: Madrid, España, 2013

GIBSON, Ian: La vida desaforada de Salvador Dalí. (Daniel Najmías, trad.). Anagrama: Barcelona, España, 2006, Pág. 295.

MILEAF, Janine: "Between you and me: Man Ray's Object to Be Destroyed". En *Art Journal*, 63, 2004, Págs. 4-23. DOI: 10.1080/00043249.2004.10791109

LÖWY, Michael: "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario". En *Acta Poética*, 28, 2007, Págs. 73-92. DOI: 10.19130/iifl. ap.2007.1-2.222

JAY, Martin Evan: The Disenchantment of the Eye: Surrealism and the Crisis of Ocularcentrism. Society for Visual Anthropology Newsletter, 7(1), 1991, Págs.15-3 DOI: 10.1525/var.1991.7.1.15

JEFFET, William: "Joan Miró y el objeto". En Miró y el objeto. Fundació Joan Miró: Obra Social "la Caixa", Barcelona, España, 2015, Págs. 15-35.

OTTINGER, Didier: "El desafío a la escultura. Surrealismo y materialismo". En Miró y el Objeto. Fundació Joan Miró, Barcelona, España, 2015, Págs. 36-43

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: Luis Buñuel. Cátedra, Madrid, España, 2004

VICENTE, **Álex**. (18 de febrero de 2013): "La importancia de llamarse Max Ernst". El País. https://elpais.com/cultura/2013/02/17/actualidad/1361133210_090333. html

VILDOSO, Juan Pablo: Aproximaciones al método paranoico crítico de Salvador Dalí. *Rev. GPU*, 14, 2018, Págs. 86-92.

EL PÁJARO DE BENÍN | VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS NÚMERO 7
DICIEMBRE DE 2021
ISSN 2530-9536
[pp. 16-39]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.02

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA, LAS PINTURAS ABSTRACTAS DE 1979-1981.

JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA, THE ABSTRACT PAINTINGS OF 1979-1981.

Alicia Iglesias Cumplido.

Resumen: El artículo plantea la formación y el inicio de la evolución del pintor Juan Fernández Lacomba, una vez superadas sus primeras obras y su temprana atracción por la pintura previa a la época de su formación universitaria. En los años que nos ocupan inició las claves de un procedimiento singular con el que llegó a un modo muy personal en la representación del espacio, resuelto con claves plásticas propias con las que superó los términos establecidos en las representaciones en perspectiva de tradición académica. Esa construcción singular del espacio, mediante reglas plásticas que se definen en las relaciones internas y no en la respuesta visual a estímulos externos, fue fundamental en sus interpretaciones del paisaje y en las distintas etapas abstractas de su pintura, la primera de ella analizada aquí.

Palabras Claves: Lacomba; Pintura; Vanguardias; Abstracción, Paisaje; Sevilla; Carmona.

Abstract: The article presents the training and the beginning of the evolution of the painter Juan Fernández Lacomba, once his first works and his early attraction to painting were completed prior to the time of his university training. In the years that concern us, he began the keys of a singular procedure with which he arrived at a very personal way in the representation of space, resolved with his own plastic keys with which he exceeded the terms established in the representations in perspective of academic tradition. The singular construction of space through plastic rules that are defined in internal relationships and not in the visual response to external stimuli, was fundamental in his interpretations of the landscape and in the different abstracts stages of his painting, the first of them analyzed here.

Keywords: Lacomba; Painting; Avant-garde; abstraction; Landscape; Seville; Carmona.

Una vez iniciada su actividad como pintor, Juan Fernández Lacomba tuvo que pasar por una obligación entonces ineludible, la práctica del Servicio Militar, que hizo en la milicia universitaria en Cádiz, en 1979. Aunque ya tenía muy clara su vocación y no dejaba pasar la ocasión de participar en exposiciones colectivas, su inquietud y la necesidad juvenil de salir adelante lo llevaron a alternar la obligación militar y esa proyección artística con la docencia como profesor sustituto de las asignaturas de Geografía e Historia en institutos de Morón de la Frontera y Huelva. Ya se mostraba como un pintor inquieto y en evolución cuando estuvo presente en la entrega del Premio de Pintura José Arpa de Carmona a Gonzalo Puch en el año 1980, donde coincidió y alternó con Javier Buzón y Félix de Cardenas, dos de los pintores figurativos más interesantes de las últimas décadas en la ciudad de Sevilla.

Su primera exposición individual fue en 1981, *Vuelta a la pintura*, en la Galería Imagen Múltiple de Sevilla¹. Ese año fue distinguido con la Beca Juana de Aizpuru, patrocinada por José Guerrero, importante pintor procedente de Andalucía Occidental vinculado primero con el surrealismo y después con el expresionismo abstracto internacional. Gracias a esa beca disfrutó de una estancia en la casa Velázquez de Madrid, y en esa ciudad se relacionó en el movimiento juvenil contracultural conocido como *Movida madrileña* y entró en contacto directo con pintores de la Nueva Figuración de aquella ciudad. Es la época y el lugar en el que entabló amistad con el pintor norteamericano David Fish, con el que después coincidió en París. En esta ciudad y ese mismo año 1981 conoció a María Gómez, dada a conocer en Sevilla con el *Cartel de la temporada taurina* de la Real Maestranza de Caballería del año 2019; y Margarita Paz, Miguel Ángel Campano, José María Sicilia y Miguel Barceló.

Sólo habían pasado unos cinco años de sus primeras exposiciones colectivas, que tuvieron lugar en 1975-1976, cuando celebró la primera exposición individual en la galería *Imagen Múltiple* de Sevilla, en 1981, bajo el lema *Vuelta a la pintura*. Ese mismo año participó en la exposición colectiva de pintores sevillanos en la Fundación Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid².

^{1.} POWER 1985, p. 72. FERNÁNDEZ LACOMBA 1987 a, p p 14-15. 14. FERNÁNDEZ LACOMBA 1987 b, p. 14. FERNÁNDEZ LACOMBA 1988 a, p. 13. FERNÁNDEZ LACOMBA 1988 b, p. 11. FERNÁNDEZ LACOMBA 1990, p. 34. FERNÁNDEZ LACOMBA 1994, p. 12. FERNÁNDEZ LACOMBA 2002, p. 23. FUENTES NAVARTA 2017, pp. 151-162. FERNÁNDEZ LACOMBA 2018, p. 43. FERNÁNDEZ LACOMBA 2019, p. 59.

^{2.} Archivo de la Universidad Complutense de Madrid, Carpeta de actividades culturales, 1981.

I La aportación epigráfica, 1979-1980.

Entre las primeras hay que destacar la organización e *Aire de siempre*, del año 1979 (Fig. 1). La diagonal del centro con tonos rojos sobre blanco en la que se inserta la leyenda que le da título queda fijada en la parte derecha del lienzo por una gran estrella con blanco y azules muy claros. El pequeño ángulo contrario a partir de la inversión de un segmento de círculo aporta un cielo muy simplificado y básico con una fuga complementaria. Si nos fijamos, la estrella está en el lugar de los objetos en primer plano, aunque desplazada lateralmente; y la epigrafía en el límite de las líneas superiores de las fugas diagonales intermedias de los primeros cuadros. Hay pues una relación entre los objetos de representación y el espacio que las alberga análoga.

Es la misma relación que se da en *Albero*, del año 1979 (Fig. 2). Aquí el primer elemento es el plano de color grosella ubicado en la parte inferior izquierda, en el lado contrario que la estrella del anterior. La diagonal intermedia está mucho más disimulada, no obstante se identifica por el perfil quebrado inferior, también invertido, como refuerzo de base de la inscripción con la inscripción que la titula. La fuga superior también está en el lado contrario, en la derecha del lienzo, en el espacio entre las dos letras y con amarillos que velan el grosella que permite trazar una diagonal virtual contraria, generando el esquema en aspa que vimos en sus primeras obras. El predominio ocre de la zona central, la más amplia de la composición, concuerda con el título y la categoría de paisaje que puede identificarse. El resultado es sorprendente, la continuidad estructural muestra una enorme personalidad, un criterio creativo muy personal, tremendamente íntimo y único; mientras que las formas se han transformado bajo una apariencia vanguardista culta e internacional.

La relación título y color es muy directa y clara también en *Almagra*, del año 1979 (Fig. 3). Tres planos horizontales abiertos con fugas laterales infinitas coinciden con los de las primeras etapas en cuanto a esa organización; y difieren por completo en la indefinición de un espacio reconocible, sustituido por progresiones informales de azules y grosellas velados con trazos horizontales; azules con la mayor parte de la grafía con trazos blancos y sombras ocres; y grosellas o almagras sobre fondo azul en los que se inscribe el inicio de las tres primeras letras en la parte superior.

En conjunto, son grandes extensiones en las que el expresionismo abstracto de raíz norteamericana funde con el tratamiento informalista de las superficies y la incorporación de las letras, movidas en forma de segmento de círculo. La intención de este movimiento equivale a la proyección en perspectiva de las fugas de las zonas centrales de los primeros cuadros. Podrá decirse que no es lo mismo

la incidencia de aquellos elementos descriptivos que la dirección de las pinceladas y estos elementos abstractos, pero sí lo es desde una óptica visual.

Una de las más avanzadas y radicalmente vanguardista es *Ceniza*, del año 1980 (Fig. 7). La composición está muy simplificada debido a un amplio plano de color blanco, sólo interrumpido brevemente en los márgenes, en el derecho con un listón vertical e irregular de color negro; y en el izquierdo un poco más ancho y con ese negro velado por una cortina blanca. Un dado grosella en la parte inferior de ese lado y tres diminutos chorreones verdes sobre éste, asientan la base y dan sentido a la fuga superior, abierta con una veladura muy sugerente con blancos sobre sombras y la leyenda epigráfica ajustada al lado derecho y ocupando la mayor parte del frente. Juan Fernández Lacomba demostró con esta pintura un amplio dominio del expresionismo abstracto norteamericano y de las variantes de ese movimiento que ofrecían en aquellos momentos en Sevilla pintores como Gerardo Delgado, Juan Suárez e Ignacio Tovar.

Pese a la ascendencia directa de la citada vanguardia expresionista abstracta norteamericana, la personalidad de Juan Fernández Lacomba se mostró de nuevo muy acusada en *Ceniza*. La relación entre los movimientos abstractos y reducidos de la base; la apertura superior e inferior de los listones laterales, abiertos y sin perfiles que los acoten y reduzcan en sus relaciones espaciales; y la fuga de la veladura superior con la leyenda, asumen una vez más y por muy extrema que sea la simplificación, el plan de organización que constituye un rasgo morfológico esencial y fundamental de la mayoría de su pintura.

La complejidad formal es mayor en *Tarde de octubre en Carmona*, del año 1980 (Fig. 8); y precisamente por esto es mucho más fácil identificar los elementos que rigen en la estructura del cuadro. La unificación de los espacios y los volúmenes con criterios procedentes de la pintura cubista, no anulan el valor de las dos líneas que cruzan en aspa desplazadas en el lado izquierdo. La vertical que las atraviesa las asienta de la misma forma que las casas se superponían a las dos fugas confluyentes en los primeros paisajes. Eso nos lleva a valorar dos niveles de abstracción distintos, el muy radical del sistema estructural propio; y el formal complementario, en el que mostró su amplia cultura pictórica con la doble referencia de la pintura cubista y el expresionismo abstracto norteamericano. La fusión en este último aspecto y de esas formas vanguardistas con el orden estructural es muy homogénea y capaz de albergar recursos expresivos que completen el significado de la obra.

II Hacia una geometría exenta de textos, y un paisaje con figura previo, 1979-1980.

Juan Fernández Lacomba realizó en el mismo margen cronológico otras pinturas abstractas, en la que en vez de incluir palabras o frases escritas se decantó por una

adecuación de los movimientos de las masas de color a las pautas estructurales propias, que recordemos implicaban una relación directa entre las distintas fugas y espacios y los elementos figurativos o los motivos plásticos que pudiesen sustituirlos, de manera que quedase un todo unitario en el que el conjunto y las partes se sirven mutuamente; cuando no por la organización de las masas de color adscritas a formas geométricas.

Junto a estas pinturas, o antes que éstas, hay que tener en consideración una excepción, *Sin Título*, del año 1979. Es un paisaje, no una pintura abstracta; sin embargo, el alto grado de abstracción y la equivalencia en la organización permiten situarlo como referente, o tenerlo en cuenta para buscar los paralelismos en la organización estructural de los nuevos cuadros abstractos. Los tres espacios horizontales con una zona de tierra, otra intermedia en segundo plano y la tercera de horizonte, quedan abiertos en los laterales, combinando de nuevo dos tipos de perspectivas, la infinita lateral y la intuitiva o aérea que marca la sensación aérea y la lejanía de los elementos figurativos que se ajustan a la línea que separa la segunda y la tercera zona indicadas. El busto masculino de perfil ocupa los tres niveles, asimilándose a los colores con una capacidad camaleónica muy considerable.

El empaste amarillo que hace de fondo de ese busto es el único elemento que rompe la relación de las dos perspectivas combinadas. Hasta ahí, el plan estructural es completamente propio e independiente de toda influencia, tan suficiente que no necesita ninguna insinuación de las vanguardias ni de la gran formación cultural del pintor. Juan Fernández Lacomba pudo resolver después las cuestiones formales y estilísticas de muchas formas posibles, y lo mismo que en la primera época ajustó a esa organización formas reales, y después otras sintéticas o las relaciones epigráficas sobre los movimientos de masas de color abstractas, ahora optó por una abstracción expresionista con tonos azules, rojos y blancos, arrastrados y velados en la primera zona; otra básica con arrastres de color amarillo en la segunda; y una con azul muy tenue en la tercera del celaje que cierra la composición. En cuanto a la figura ya dijimos que se asocia a los colores de cada zona, si además tenemos en cuenta la desproporción consciente, veremos que no sólo se integra sino que además aporta otro tipo de expresionismo, en una línea que anticipa las deformaciones del pintor malagueño Francisco Peinado³.

La titulada *Abril*, del año 1979, parece muy distinta y que no tiene nada que ver con la anterior (Fig. 4). No es así, si equiparamos la figura trapezoidal que cruza la composición a la figura de la pintura anterior, veremos que detrás quedan los mismos elementos, muy perceptibles en la tres zonas visibles en el lado izquierdo.

^{3.} FERNÁNDEZ CID 1993, pp. 69, 87, 93, 99 y 101.

Son equivalentes a las de esa pintura y quedan abiertas lateralmente del mismo modo. La diagonal rosa del ángulo superior del lado contrario aporta la fuga complementaria como en aquel caso. Igualmente, la asimilación de la forma, valga la redundancia informal, a los colores azules, verdes y rosados del fondo es parecida. Siendo tan distintos, uno figurativo y el otro abstracto; uno muy ordenado y sintético y el otro expresionista y movido, los dos siguen un plan común de organización.

Más abstracto aún es *Sin Título* del año 1979. Los colores ocres sobre manchas blancas se mueven en distintas direcciones, unas veces con trazos movidos cercanos a la idea de acción del expresionismo abstracto norteamericano y otras como manchas táctiles con barridos más en línea con el informalismo europeo. Los trazos más movidos y menos densos de la parte central se asemejan a los epigráficos de las pinturas del grupo anterior, aunque no llegan a representar ningún fonema. Eso sí cumplen una función parecida en su relación con la perspectiva lateral. Donde es muy claro el orden es en el fondo azul, con tres tonos distintos según otras tantas zonas superpuestas y horizontales. Si nos fijamos, éstas aportan la fuga lateral infinita, mientras que los trazos ocres abstractos superpuestos la complementaria que se cruza.

De un modo y de otro, Juan Fernández Lacomba era capaz de ceñirse siempre a un plan de organización, a unos parámetros estructurales sólidos, que pudo organizar con sentido geométrico en *Sin Título* del año 1979. Primero un triángulo rosa en el lado derecho, y una franja rosa más oscura en la parte inferior del lado izquierdo y sobre ésta parte de una esfera en el mismo tono que la primera forma geométrica, todo sobre un fondo verde. Los arrastres y las leves veladuras que los disimulan dejan ver los verdes de los fondos y los azules de la franja horizontal, creando distintos ritmos. Esta vez no hay fugas ni nada parecido a la perspectiva, y el uso del color está muy cerca de la pintura de Gerardo Delgado, pero hay algo que lo distingue, la colocación de los dos figuras geométricas delante y detrás de la franja horizontal aporta una sensación de cercanía lejanía primitiva, como la de la pintura y los relieves egipcios desde 3000 a. C⁴, o el *Friso de las Pataneas* de Fidias y los escultores del Partenón en el siglo V a. C⁵. Eso y la apertura infinita de la franja laterla de la parte inferior nos llevan de nuevo al orden estructural propio de Juan Fernández Lacomba.

Igual de sintética es la misma relación en otro Sin Título del año 1979, en la

^{4.} ALDRED 1993, pp. 65, 88, 89, 120, 123 y 224

^{5.} BLANCO FREIJEIRO 1990, pp. 211-213. BOARDMAN 1991, pp. 118-121. SIEBLER 2007, pp. 68-71.

que el fondo gris azulado y verdoso se muestra en el lado derecho, un segundo nivel lo marca la proyección circular con colores con veladuras y trazos movidos rojos y azules superpuestos, y el tercero el apéndice negro superior, que la fija sobre el soporte entrando desde el exterior del cuadro (Fig. 5). La relación de los dos primeros espacios muestra una corrección propia del conocimiento de las distintas vanguardias de la época, lo que podría ponerlo en una posición parecida a la de Juan Suárez; sin embargo, la función de ese remache superior tan pequeño y potente a la vez, que tanto recuerda algunas soluciones de Hartung⁶, y a otras de Joan Miró⁷, lo pone en un lugar distinto. La fuerza expresiva de la pintura es mucha y todo con recursos muy reducidos y sin renunciar a su preferencia por el orden como fundamento de la creación. Juan Fernández Lacomba había dado ya un paso definitivo hacia la idea vanguardista de la pintura, un paso que en muchos otros creadores fue de no retorno y que para él sólo fue una opción, un momento de síntesis extrema y de adecuación de su vocabulario plástico a su amplísima cultura artística y a las expresiones vanguardistas más avanzadas.

La misma intención se ve en la organización de otro *Sin Título* del año 1979. La tendencia a la geometría es muy distinta, en el lado derecho con un plano vertical grosella y en el resto con una superposición de un plano verde manzana, otro trapezoidal del que sólo se ve el inicio, tapado por otro azul también trapezoidal pero invertido que ocupa la mayor parte de esa superficie, y los tres fijados por uno pequeño triangular velado con blancos en la parte inferior izquierda.

El modo de aplicar los campos de color de ese *Sin Título*, con barridos informales y veladuras que los suavizan con extrema sutilidad recuerda a obras de esa década de Gerardo Delgado y Juan Suárez (Fig. 6). Podríamos caer en la tentación de incluirlas en un mismo grupo o tendencia, aunque no vamos a caer en esa tentación servida por el discurso de los estilos, pues si nos fijamos bien la composición ofrece grandísimas diferencias en el orden estructural, pues a las yuxtaposiciones simples de aquéllos, Juan Fernández Lacomba respondió con un juego complejo con los espacios. Si nos fijamos bien, la intersección de un apéndice del fondo verde en el lado izquierdo, sobre el triángulo que fija a los dos niveles superpuestos sobre ese último plano de color, revierte la posición del mismo y origina una sensación espacial leve pero cierta, muy sutil. Al mismo tiempo, genera también un efecto de volumen con superposiciones de planos, en contraste con el plano vertical del lado derecho de la composición. En definitiva, estamos hablando de la combinación de perspectivas que hemos señalado como un rasgo morfológico propio, concepto que

^{6.} DESCARGUES 1977, pp. 170, 171 y 245.

^{7.} LUCIE-SMITH 1993, pp. 30, 42, 58, 115, 178 y 219. ERBEN 1989, pp. 206-230.

está muy por encima en el proceso creativo de cualquiera de las consideraciones estilísticas que también hemos apuntado.

Esa concepción sutil del espacio se da también en *Sin Título* y *Sin Título*, las dos del año 1980. En ambas predominan los tonos azules en contrastes con grosellas muy velados para ciertos detalles. La primera superpone un triángulo y una esfera parcialmente fuera del encuadre a un fondo desordenado y vibrante, en el que se transparenta una línea en la parte superior al modo de aquellas otras de horizonte en los paisajes figurativos de hace años. Los trazos internos de las dos figuras geométricas forman sensaciones volumétricas que completan las relaciones. En la segunda una alternancia de trazos triangulares sobre un estrecho basamento rectangular aporta una relación muy somera que adquiere entidad espacial con la dirección de las pinceladas que transitan los espacios, marcando posibles puntos de fuga y con esto facilitando una confluencia de espacios, como también sucede en la intersección de las dos figuras geométricas de la anterior.

La secuencia se repite en los dos anteriores *Sin Título* con distintas formas y estilos, un campo rectangular, espacios convergentes o contrapuestos, objetos que ayudan a integrarlos y colores aplicados con intención de armonizar el orden. Como también lo hace en otro *Sin Título* figurativo del mismo año 1980. Los azules y los grises son muy parecidos a los de los dos anteriores, y no tiene ningún toque grosella como éstos. La base rectangular sirve esta vez de soporte y los dos cuerpos, uno cilíndrico y el otro en forma de botella se alinean separados por una raya vertical sobre el fondo gris neutro. Son dos figuras casi planas; aunque tienen un contraste de luz mínimo en el lado derecho, suficiente para darles volumen y sentido figurativo en modo bodegón con una alineación casi mística, muy en Zurbarán⁸.

Esa concepción del espacio y el predominio de las reglas se pierden en *Mediterráneo*, del año 1980 (Fig. 9). En esta pintura sí se reduce todo a una combinación de elementos en el plano, a base de una secuencia de dos cuadrados divididos en dos mitades triangulares por distintas intervenciones del color, manteniendo los superiores en azul y variando los inferiores uno rosa y el otro con otras subdivisiones con distintos colores sobre la base de ese color.

La secuencia de *Mediterráneo* emparenta con las planeadas por Manuel Ángeles Ortiz a finales de los años setenta, con la diferencia aquí de los dos estrechos planos rectangulares que rematan cada una de las unidades anteriores⁹. El espíritu minimalista de Juan Fernández Lacomba en esta obra lo llevó a la transformación del

^{8.} VALDIVIESO 1988, pp. 23-24.

^{9.} CARMONA 1996, pp. 17-38. GÁLLEGO 1996, pp. 39-44. CARMONA y DAVIDOV 1996, pp.77-80. BONET 1996, pp. 81-90.

sistema de planos cubista sintético adoptado por el pintor de Granada acercándose a las geometrías básicas de Juan Suárez. Sería una excepción en muchos sentidos, si no fuese porque la relación entre los vértices y tanto la línea azul que articula los distintos niveles del triángulo izquierdo como la misma división en el plano rectangular superior de ese mismo lado pudieran interpretarse como un desglose en el plano del orden estructural apuntado.

Una relación similar se detecta en los dos primeros tercios de *Sin Título*, del año 1980. Los campos con colores verdes y azules no llegan a ser planos en el sentido cubista del término debido a la vibración que producen por la aplicación, por los arrastres y las veladuras que van sacando a flote al subyacente en cada caso. Todo cambia en el espacio que corresponde al tercio superior, en el que Juan Fernández Lacomba los dispuso con una fuga lineal cerrada por una pantalla aclarada con blancos en dos niveles distintos de ejecución, en la zona izquierda y la parte superior emborronándolo con una intención informal que oculta dos elementos bien identificables, una esfera que tapa el punto de intersección de la fuga con la pantalla de fondo y una proyección horizontal en esa misma pantalla.

Eso permite ver las dos relaciones apuntadas, en la parte inferior con el grado de abstracción y proyectado el orden estructural al plano, como hemos visto en la pintura anterior; en la parte superior con una perspectiva lineal impecable, en la que las decisiones en la ejecución asumen idénticos posicionamientos e interrelaciones de los elementos en la definición espacial y la integración de los volúmenes.

Es como si fuese la condición previa a los que sucede en *Sin Título*, del año 1980, pintura en la que los campos de color dispuestos en forma de vértice quedan abiertos en ambos lados, con fugas laterales infinitas en las que implican al fondo rosa, que parece seguir la misma dirección en el lado derecho. Tres elementos abstractos son claves, dos pequeños trazos negros que cruzan el plano azul hasta tocar el perímetro lineal negro del superpuesto blanco, y las dos disposiciones triangulares azules en el lado izquierdo de ese último plano triangular blanco, una con cola y la otra con la base lateral fuera del encuadre. La sombra inferior del plano amarillo que se sitúa en el mismo nivel intermedio que el anterior azul reforzando el vértice en el lado derecho aporta una sensación mínima de volumen. Si nos fijamos la equivalencia es conocida, unos elementos que fugan lateralmente, otros que lo hacen en direcciones contrapuestas, y otros que fijan dichas fugas sobre la posición que marcan.

La fuga de un bloque informa desde el lado derecho hacia el interior llama la atención por la fuerza del volumen y el contraste que produce con el doble fondo informal, velado por los blancos en la parte superior derecha y con materia grosella

arrastrada en vertical sobre el mismo soporte ocre en el lado izquierdo. De ese fondo salen dos cantoneras, una que se superpone al volumen en la parte inferior y la otra que lo fija desde la parte superior. Como elementos estéticos apenas tienen incidencia, casi no se notan en la vista general del cuadro; sin embargo, son sumamente importantes en la composición, pues con su colocación, delante y encima del bloque, aporta la sensación de espacio y establece la relación entre el objeto y las dos fugas paralelas.

Son las claves estructurales propias llevadas a un punto extremo en su simplificación y codificadas bajo las formas abstractas con las que se mostró como un pintor moderno de su tiempo. Parecidos términos organizan los movimientos de los campos de color con formas rectangulares, triangulares y trapezoidales que se yuxtaponen en *Sin Título/Pintura*, del año 1980. Las fugas contrastan con el posicionamiento convergente de esos campos de color y lo de menos es las características de la ejecución y las propiedades de los distintos colores que lo acercan a los arrastres y las veladuras abstractas de Gerardo Delgado.

Se parece mucho *Sin Título/Pintura II*, que también pintó en Sevilla y del año 1980. Los colores azules y grosellas son muy parecidos. La superposición de una caja trapezoidal con una tapa de color verde esmeralda que no aparece en la pintura anterior y un campo de color con la misma forma trapezoidal crea un efecto muy parecido al de *Mediterráneo*, del año 1980. Es una secuencia binaria de un mismo elemento que se repite en altura, con la gran diferencia del volumen de la caja inferior y la mediación de un segmento de rombo entre el campo de color y el fondo grosella común. Si nos fijamos y lo leemos en clave estructural, se trata de una inversión de valores en un espacio común y redefinido, una nueva variante en la naturaleza conceptual de la pintura de Juan Fernández Lacomba.

III Las últimas pinturas epigráficas, en 1980-1981.

Estás pinturas epigráficas de los años 1980 y 1981 son distintas de las del año 1979 por varios motivos. Juan Fernández Lacomba las pintó en Madrid y no en Sevilla, como aquéllas, fechadas en 1979 y 1980. Las principales diferencias están en el planteamiento del lenguaje abstracto; aunque también las hay en el sentido aportado por las palabras y el tratamiento plástico de la propia epigrafía. En conjunto muestran una sensibilidad distinta a las anteriores, no tienen como prioridad la misma intención vanguardista, ni la fuerza expresiva derivada del expresionismo abstracto norteamericano, y ni siquiera los puntos en común con la pintura de Gerardo Delgado y Juan Suárez.

En aspectos generales, la tendencia a las simplificaciones y ciertas reminiscencias Pop, a lo que puede añadirse un desenfado atrevido, casi descarado, las acercan a la estética de la llamada Movida madrileña, con cuyos inicios pueden relacionarse. Es la misma dimensión estética del cine de Pedro Almodóvar, el mundo de grupos como Los Secretos, Nacha Pop y hasta Mecano, y de las exageraciones de Tino Casal. El desenfado, la alegría de vivir y la reafirmación de unos nuevos modos alejados de la solemnidad y los elitismos se manifiestan en una etapa de transición en la que formó parte de uno de los movimientos juveniles (y no tan juvenil) más celebrados en la nueva sociedad democrática española de los años ochenta del siglo pasado.

Juan Fernández Lacomba realizó en su primera estancia en Madrid *Sin Título*, del año 1980. La epigrafía, muy desordenada forma una trama calada, como si fuese una celosía con las piezas desencajadas, sobre un fondo expresionista abstracto. Las letras quedan casi sin sentido, pues apenas pueden leerse, pues los colores de éstas se integran con los del fondo provocando una ilusión plana. La malla reticular con trazos negros que se entrevé las soporta y les da consistencia.

Eso complica el entramado, no es un elemento plástico cualquiera, es el objeto que fija dos proyecciones distintas, como aquellas casas que se situaban en las intersecciones de las perspectivas contrapuestas. Aquí no son lineales, ni aéreas, sino paralelas e infinitas hacia arriba y hacia abajo; y la malla lo que hace es sostenerlas y relacionarlas. En eso no varía de las de los años previos, la importancia del orden estructural en una permanente relación entre los espacios y los objetos coincide en concepto, por mucho que cambien las formas con los nuevos incentivos indicados.

El ambiente festivo es muy claro en Mil quinientos cincuenta y uno, del año 1981. El cuerpo de tierra y el amplio cielo azul muy luminoso y limpio están separados por una gruesa negra que marca el horizonte, con dos manchas grosellas con un trazo blanco superpuesto que las ilumina en puntos estratégicos que mantienen las referencias estructurales. Uno es horizontal y está por debajo de la línea de horizonte en el lado izquierdo; y la otra es vertical y está en la parte baja del primer tercio del lado derecho. Parece que no tienen incidencia ninguna en la composición, y en realidad son claves para establecer las pautas de las relaciones espaciales y de éstas con la cifra numérica, que se desplazan libremente, fijadas también por cinco alfileres azules que se integran con el fondo. Esos alfileres están colocados en distintos niveles, desde el nivel inferior hasta la mancha lateral por debajo del nivel del horizonte. La interacción de unas y otros asume el valor del espacio de representación y los números el de los objetos perfectamente integrados. Una lluvia de puntos negros, como si fuese confeti unifica la línea de tierra con el cielo de fondo y el espacio con los números que lo ocupan, a la vez que es muy indicativo de la alegría eufórica del Madrid de la Movida.

Las soluciones son muy parecidas en *Seiscientos cincuenta y cinco*, del año 1981. Esta vez la técnica mixta utiliza criterios distintos en el procedimiento, el cuerpo de tierra está fugado linealmente, y es cielo ha sido sustituido por un frente cívico fugado en la parte superior. Ese doble espacio escalonado asume la presencia de otro interno, el que va desde el toque rojo que refuerza la base del bloque en el lado derecho hasta las manchas amarillas que flotan en el centro y abajo, el lateral izquierdo y la parte superior del bloque en el lado derecho, formando una diagonal o triángulo invisible que se contrapone a e impulsa para atrás a los números. Los garabatos con carboncillo unifican las superficies y un triángulo con grosellas y blanco muy informal y matérico sobre y entre la mancha amarilla del lado izquierdo y el primer número emerge y fija una posición remarcando la relación entre los espacios.

Otra pintura *Sin Título*, del año 1981 es muy distinta. Juan Fernández Lacomba llevó el expresionismo abstracto norteamericano a un nivel de gran simplificación. Los tres campos de color, horizontales y superpuestos no tienen nada que ver con la suciedad buscada de modo consciente de la anterior. El primero con azul grisáceo uniforme, está dividido por una línea que marca el horizonte de un modo muy somero. Casi no se aprecia su función debido a la superposición de otro blanco, rectangular con dos líneas negras de resalte lateral que nos ajustan a los perfiles y derivan hacia una superposición diagonal. Eso aporta una sensación de espacio y un movimiento que encuentran la contraposición de otro campo de color negro superpuesto desplazado con una leve diagonal en sentido contrario a la anterior. En esos movimientos está el orden estructural y la contraposición de espacios, que las letras subrayadas utilizan como soporte y fijan al mismo tiempo.

La organización de *Trama* del año 1981 recuerda la de *Rastrojos* del año 1978. Las diagonales de la retícula y el valor del fragmento son parecidos, aunque en ésta no hay ningún recuerdo de la realidad, pues las veladuras y los chorreones de pintura líquida difuminan lo que pudiera ser la estructura de una tela metálica propia de una valla.

Un punto negro oval en el lado izquierdo forma parte de uno de los supuestos alambres velados de *Trama*, y le proporciona un volumen casi inapreciable, como el que producen el resalte más negro de los dos por encima de éste, decisiones con las que marcó de nuevo distintos puntos en el espacio y con esto la identidad de una perspectiva a la contrapone la descendente que marca la veladura con los chorreones.

La pintura epigráfica de esta época que más se parece a las 1979 es *Fronda*, del año 1981. Las diagonales de los tres campos de color, muestran distintos tratamientos, el triangular del lado inferior derecho con arrastres verticales de distintos tonos de

azules; el intermedio más amplio con pequeños y numerosos toques con distintos colores sobre el arrastre del anterior; y el tercero en el lateral y la parte superior del lado izquierdo similar al anterior y matizado por el color más oscuro al carecer de la veladura con blanco del campo anterior. La leyenda está situada en la parte superior de ese campo intermedio, y aunque muy bien integrada, puede leerse con facilidad. El espíritu jovial y la alegría lo distinguen y lleva el expresionismo abstracto a la nueva dimensión de la Movida madrileña.

IV El Políptico de la comarcas, una obra crucial del año 1981.

Este período lo cerró con una obra clave en su producción, como bien señaló José Antonio Ýñiguez¹⁰: el *Políptico de las comarcas*, del año 1981 (Fig. 10). Fue en una exposición colectiva dedicada a las vanguardias artísticas sevillanas en la Sala Villasís de El Monte de Piedad, que tuvo lugar en Sevilla durante el año 1982. Fue la obra elegida para abrir la muestra, la que recibía al público nada más subir las escaleras, y con ésta Juan Fernández Lacomba se consagró como uno de los pintores importantes en los ambientes vanguardistas de la ciudad.

Desde ese momento fue considerado por muchos como un pintor abstracto. No debe extrañarnos, pues la abstracción se había convertido en un vehículo de expresión con el que podía llegar a múltiples puntos de la historia del Arte Contemporáneo, y lo hacía con facilidad adaptando los referentes a los conceptos estructurales que siempre lo habían caracterizado. Por supuesto, hay que decir que ese posicionamiento abstracto fue temporal, o al menos alternativo a las figuraciones que pronto lo llevaron a una nueva fase evolutiva.

La amplia extensión horizontal quedó organizada por una división en franjas verticales con distintas dimensiones, cada una con un tratamiento abstracto distinto, siempre partiendo de una relación e proximidad con la inmediata en la elección de los colores y en el modo de aplicarlos. El modo de dividir las superficies en esas franjas verticales y la diferencia en los movimientos de los colores como tema de representación tiene un paralelismo en algunas combinaciones de Luis Gordillo, del que por lo demás difiere en todo, pues la vehemente explosión de colores está resuelta con un expresionismo abstracto muy alejado de las superficies pulidas de éste. La participación de la epigrafía en distintas zonas y posiciones y el revoltijo de colores lo asemejan a un enorme *palimsepto*; por otra parte, por momentos parece un mural urbano colectivo, vehemente, agresivo y reivindicativo.

Las tres primeras franjas del lado derecho tienen una mayor densidad de colores y palabras que el resto de la composición, evitando la simetría que pudiera suponerse por la división vertical comentada. Los trazos diagonales que pasan del segundo

^{10.} ÝÑIGUEZ 2017, pp. 17-19.

al primero producen movimientos intensos y éstos fugas en perspectiva que abren distintos espacios con la participación de toques de color e iluminaciones alternas para crear efectos de profundidad entre la maraña de colores y letras. El tercero aclara un poco el color y recibe los chorreones líquidos negros que proceden de una mancha negra en la parte superior de la cuarta franja.

En ese momento el contraste es tremendo por el cambio de colores y sobre todo por la alternancia de procedimiento. La mancha negra tiene una gran fuerza expresiva, y más sobre una parte inferior de esa franja vertical mucho más aliviada de color, suspendida sobre un bloque cúbico muy vertical ocre muy claro y varias manchas arrastradas con rojos y verdes que parecen flotar en el ambiente. En esta parte del cuadro, las referencias tomadas del informalismo europeo se igualan con las expresionistas abstractas norteamericanas del primer tramo. La quinta franja está más descargada aún, tiene la misma extensión que la anterior y más estrecha que las tres primeras, y sólo la salpican algunas manchas negras y verdes sobre las dos mitades ocres con barridos y veladuras malvas superpuestas.

La otra parte del gran cuadro tiene otras seis divisiones o franjas verticales, la primera la más ancha de todas y la tercera la más estrecha, las otras cuatro variables. Eso acentúa la asimetría tanto como los distintos tratamientos y características de los colores con sus movimientos y propiedades diversas. Las letras se suceden a distintas alturas y alternando los colores y los fondos de éstas ante otros informales muy escuetos sobre los que aparecen extensiones de color, en las tres primeras franjas con azules y rojos sobre ocre muy suave, y en las restantes con predominio de dos negras alternas y una roja intermedia, y otras en dirección contrapuesta desde la zona inferior con tonos verdes, todo ello entre chorreones de los propios colores en un ambiente expresionista muy marcado.

El suave tono ocre del primer nivel de base es determinante como nexo de unión de todas las partes, tanto en la división vertical en franjas como en el ritmo asimétrico con el que se articula el movimiento de las masas y los toques de color. La abstracción es total salvo por la inclusión de la epigrafía con sus alusiones directas. Los colores ocupan distintos niveles, y éstos junto con la dirección de las pinceladas cuando las hay, los arrastres, las oportunas veladuras y los expresivos chorreones líquidos, marcan los espacios y las perspectivas con sus fugas, como ya había hecho la pintura concreta de Kandinsky pero con otras pautas.

Juan Fernández Lacomba dispuso esas relaciones espaciales y las contraposiciones con un claro sentido del orden estructural, por mucho que los movimientos abstractos y el ímpetu expresionista reclamen la atención en un orden visual que en realidad está supeditado a la disposición racional previa. Las letras no son sólo anuncios, también son objetos que ocupan una posición, que se relacionan como

elementos plásticos en esa combinación de espacios y movimientos con sus fugas, de manera que podemos establecer paralelismos claros con los paisajes y otras pinturas figurativas anteriores.

A simple vista esto parece imposible, pues el lenguaje abstracto y la fuerza expresionista la relacionan con las tendencias vanguardistas internacionales, y recordemos que con esas premisas le había otorgado a Juan Fernández Lacomba un lugar destacado en la pintura de vanguardia sevillana en torno a la *Galería Juana de Aizpuru*; no obstante, no hablamos de un parecido físico ni de equivalencias estilísticas, que no se dan de ningún modo, por lo que en eso resultan incomparables, sino de pautas previas en la organización, en el plan rector o estructura que delimita el ritmo interno de la obra, concepto previo a cualquier otro desarrollo formal y por supuesto a los condicionantes de los estilos.

Las analogías son conceptuales, relativas a las claves que proporcionan las referencias que generan los espacios, físicos e identificables o abstractos, eso da igual en cuanto a la realidad presencial de esos indicadores. Son los responsables de esa armonía tan particular, de la extrema personalidad de la pintura de Juan Fernández Lacomba, de los valores propios que están por encima de cualquier vínculo formal o simpatía o dependencia estilística.

Sin lugar a dudas, el *Políptico de las comarcas* es una obra muy conseguida, que muestra el inicio de la plenitud de Juan Fernández Lacomba. Sus valores armónicos son parejos con la fuerza expresiva de sus movimientos y el impacto desgarrador de los recursos con los trató el color, y lo que es mucho más importante, demostró que la personalidad propia puede y debe estar por encima de las modas y las adscripciones estilísticas.



Fig. 1. Aire de siempre, 1979.



Fig. 2. Albero, 1979.



Fig. 3. Almagra, del año 1979.



Fig. 4. Abril, 1979.



Fig. 5. S/T, 1979



Fig. 6. S/T, 1979



Fig. 7. Ceniza, 1980



Fig. 8. Tarde de Octubre, 1980



Fig. 9. Mediterráneo, 1980



Fig. 10. Políptico de las Comarcas, 1981

BIBLIOGRAFÍA:

Cyril Aldred, *Arte egipcio*, Londres, Thames and Hudson, 1980; Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

Antonio Blanco Freijeiro, Arte griego, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956, ed. 1990.

John Boardman, *El arte griego*; Londres, Thames & and Hudson, 1967; Barcelona, Ediciones Destino, 1991.

Juan Manuel Bonet, *Manuel Ángeles Ortiz, en pos de su verdad*, en "Manuel Ángeles Ortiz", Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada, 1996.

Eugenio Carmona, *Manuel Ángeles Ortiz en los* años del Arte Nuevo, 1918-1939, en "Manuel Ángeles Ortiz", Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada, 1996.

Eugenio Carmona; y Lina Davidov: *Manuel Ángeles Ortiz, otro desde sí mismo, Naturaleza y abstracción lírica, 1945-1965*, en "Manuel Ángeles Ortiz"; Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada, 1996.

Pierre Descargues, Hartung, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1977.

Walter Erben, Joán Miró, Colonia, Benedikt Taschen, 1989.

Miguel: Fernández Cid, *Francisco Peinado*, Sevilla, Consejería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.

Julián Gállego, *La herencia del cubismo: el arte de posguerra*; en "Manuel Ángeles Ortiz", Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y Diputación Provincial de Granada, 1996.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan Lacomba*, catálogo de la exposición, Madrid, Galería Décaro, 1 de octubre – 30 de octubre de 1987.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan Lacomba. Res Naturae*, catálogo de la exposición, Sevilla, Galería Fausto Velázquez, 1987.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Lacomba*, catálogo de la exposición, París, Galería Étienne de Causans, 7 de enero – 6 febrero de 1988.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan F. Lacomba*, catálogo de la exposición, Sevilla, Galería Rafael Ortiz, 11 de noviembre – 5 diciembre de 1988.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan F. Lacomba. Fuegos*, catálogo de la exposición, Sevilla, Galería Rafael Ortiz, 1 de noviembre – 30 de noviembre de #++"

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan Fernández Lacomba*. *Ánima Mundi*, catálogo de la exposición, Museo Cruz Herrera, La Línea de la Concepción (Cádiz), 8 de abril – 30 de abril de 1994.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Juan F. Lacomba. Acuarelas 1990-2002*, catálogo de la exposición, Sevilla, Galería Birimbao, 1 de octubre – 30 de noviembre de 2002.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Al raso*, catálogo de la exposición, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, itinerante 2017.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Apóstoles*, catálogo de la exposición, Nerva, Centro de Arte Moderno y Contemporáneo Vázquez Díaz, 1 de noviembre de 2018 - 30 de enero de 2019.

Juan Fernández Lacomba (Coordinador), *Silva Amica. Pinturas de Doñana*, catálogo de la exposición, Huelva, Ayuntamiento de Huelva y Asociación Cultural Iberoamericana, 1 de octubre – 30 de noviembre de 2019.

Marcelino Fuentes Navarta, *Notas biográficas*, en "Al raso", catálogo de la exposición, Sevilla, Excma. Diputación de Sevilla, itinerante 2017.

Edward Lucie-Smith, *Movimientos artísticos desde 1945*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991 y 1993.

Kevin Power, *Cota Cero* (+_ 0,00) *sobre el nivel del mar*, catálogo de la exposición, Sevilla, Junta de Andalucía y Excma. Diputación Provincial de Alicante, 1985.

Michael Siebler, Arte griego, Colonia, Taschen, 2007.

Enrique Valdivieso, Francisco de Zurbarán, Sevilla, Guadalquivir, 1988.

Manuel Ángeles Ortiz; Madrid, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; y Diputación Provincial de Granada, 1996.

José Antonio Ýñiguez, *Pinturas de la Marisma*, en "Al raso", catálogo de la exposición, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, itinerante 2017.

EL PÁJARO DE BENÍN | VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS NÚMERO 7
DICIEMBRE DE 2021
ISSN 2530-9536
[pp. 40-96]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.03

LOS *NOCTURNOS* DE JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA, 1983-2012. SOBRE LA CONSAGRACIÓN PLÁSTICA DEL NEGRO

THE NIGHTS OF JUAN FERNÁNDEZ LACOMBA, 1983-2012. ON THE PLASTIC CONSECRATION OF BLACK

Andrés Luque Teruel Alicia Iglesias Cumplido Universidad de Sevilla

Resumen: El artículo analiza un tipo de pintura de Juan Fernández Lacomba en la que se dan dos condiciones, la configuración plástica autónoma de lo que pudiéramos denominar paisaje abstracto y la interpretación nocturna del mismo, todo ello en un amplio espacio de tiempo, que comprende desde el primero en París, en 1983, hasta los más recientes en el Coto de Doñana, en 2012. La mayoría son pinturas abstractas, concebidas en un orden intelectivo y según relaciones internas debidas al pintor, las mismas que presentan aquellas otras pinturas en las que introdujo algún elemento figurativo reconocible, que por ello no pierden la primera condición. La evolución en un margen de tiempo tan amplio en la carrera de un pintor ha permitido dilucidar las pautas concretas de cada grupo y variantes y obtener las conclusiones oportunas.

Palabras claves: Lacomba; Pintura; Vanguardias; París; Doñana; Nocturno.

Abstract: This article analyzes a type of painting by Juan Fernández Lacomba in which there are two conditions, the autonomous plastic configuration of what we could call abstract landscape and the nocturnal interpretation of it, all in a wide space of time, which includes from the first in Paris in 1983 to the most recent in the Coto de Doñaña in 2012. More are abstracts paintings, conceived in an intellectual order and according to internal relationships due to the painter, the same ones that are presented by those other paintings in which he introduced some recognizable figurative element, which for that reason do not lost the first condition. The evolution in such a wide time frame in the career of a painter has made it possible to elucidate the specific guidelines of each group and variants and to obtain the appropriate conclusions.

Keywords: Lacomba; Painting; Avant-Garde; Paris; Doñana; Night.

En el amplio catálogo del pintor Juan Fernández Lacomba hay un número significativo de paisajes con el título de *Nocturno*, siempre atendiendo a un hecho físico, determinado por la ausencia de luz propia del momento representado, con la consiguiente reducción de los colores y la negación del negro y los grises u otros tonos oscuros y fríos que aportan riqueza cromática sin abandonar dicho propósito. Analizando esas pinturas se puede apreciar que el título no reflejó casi nunca otras características formales que pudieran ser más significativas, como el apego a la realidad, la codificación de una imagen previa o la configuración plástica abstracta, concebida de modo intelectivo y no como respuesta a un estímulo visual. De esto se deduce que, atendiendo a cuestiones formales, podemos hablar de varios tipos de nocturnos. Los títulos coinciden; mas se trata de planteamientos distintos, y, por lo tanto, de conceptos y naturalezas con cualidades muy específicas que debemos distinguir.

Dejando a un lado todas las visiones de la noche en las que Juan Fernández Lacomba reprodujo paisajes físicos reconocibles, estructuras arquitectónicas o escenas simplificadas y ambiguas organizadas con las leyes de la perspectiva lineal, con las que, por cierto, alcanzó niveles de calidad muy apreciables, nos centraremos aquí sólo en los *Nocturnos* en los que desarrolló un tipo de pintura concreta, basada en el cálculo intelectivo y el establecimiento de una serie de claves abstractas, ajenas a las leyes de la visión y la representación simbólica del espacio a través de la perspectiva, primero de modo monocromático con predominio negro y arrastres blancos que proporcionan la sensación en negativo de la noche, y después con colores fríos que aportan una riqueza cromática distinta e igualmente la suponen, cualidades comunes a otras muchas en las que la fuerza de los colores y la luz remiten a otras horas del día.

Entre las muchas observaciones acertadas, profundas e interesantes, de Pepe Ýñiguez sobre la pintura de Juan Fernández Lacomba, hay dos especialmente válidas para el inicio de un análisis sistemático de sus pinturas nocturnas. La primera es relativa a la concepción de un nuevo tipo de paisaje (abstracto) en el *Políptico de las comarcas* (Lám. 1), del año 1981, del que dijo que *es un cuadro abstracto y también una indagación sensual y sensorial sobre el concepto del paisaje cercano*¹. La segunda corresponde a la categoría que le dio al tríptico vertical *El río*², con el que el pintor ganó el premio Focus, en 1995. Para el mencionado teórico, fue la pintura que marcó el inicio de una nueva etapa en su obra. Puede decirse que la señaló como un segundo punto de inflexión, definitivo, en el que reconoció que *la noche es el territorio del sueño donde naturaleza y cultura se confunden...* y la *oscuridad* 1. ÝÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; en VVAA. Al Raso; Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 2017, Pág. 17.

^{2.} ÝÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; Op. Cit. Págs. 18-21.

con que aparecen la realidad externa y la propia subjetividad, enmascaradas por imágenes que pueden velar aquello que el sentido presiente en la experiencia³.

Tenemos, pues, como punto de partida, el reconocimiento de un nuevo modo de hacer paisaje, basado en la interpretación o idea mental que motiva la configuración de una imagen abstracta, como tal inédita y ajena a la naturaleza de la que procede; y, por otra parte, la identidad específica de esos mismos paisajes en su versión nocturna, esto es, reducidos a una interpretación plástica monocromática, reconocida a partir del mencionado tríptico del año 1995. Son dos requisitos imprescindibles en estos *Nocturnos* que aquí analizamos, unas relaciones plásticas abstractas, carentes de correlato en la escala visual o real, y un desarrollo en blanco y negro, con claro predominio de este último color.

Así lo tuvo en cuenta Alicia Iglesias Cumplido en su Tesis Doctoral dedicada al pintor⁴, en la que estudió las distintas etapas creativas de Juan Fernández Lacomba e identificó un amplio catálogo, en el que podemos apreciar la gran variedad de *Nocturnos*, y, sobre todo, el sentido evolutivo de Juan Fernández Lacomba, con las características específicas y los rasgos morfológicos propios de cada etapa de su pintura. En esa investigación quedó clara la etapa expresionista abstracta previa al *Políptico de las comarcas* y también el planeamiento alternativo de algunos paisajes abstractos pintados en París en 1983, entre ellos un primer *Nocturno* del tipo aquí estudiado. A partir de esas identificaciones podremos establecer una secuencia que nos lleve a las pinturas de madurez señaladas como claves por Pepe Ýñiguez y después proceder a la revisión de las relaciones internas establecidas en ellas y las posteriores de la serie de *Doñana*.



Lám. 1- Juan Fernández Lacomba, Políptico de las comarcas, 1981.

Para hacerlo, deberemos plantear esas pinturas como un hecho reflexivo a partir de dos conceptos independientes, la propuesta de una composición abstracta

^{3.} ÝÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; Op. Cit. Pág.21.

^{4.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Sevilla, Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2020, Págs. 372-379.

como respuesta al estímulo proporcionado por una paisaje y la interpretación de la escena con la ausencia de luz de la noche y, por lo tanto, sin la posibilidad de expresión del color. Con esto revisaremos la procedencia de ese tipo de paisaje nocturno y la secuencia completa que lo llevó hasta la serie dedicada a *El río* como punto culminante y modelo directo en el amplio proceso desarrollado en la serie *Doñana* y su evolución posterior.

I Antecedentes de la noche, paisajes abstractos y primer *Nocturno* en París, 1983.

Como señaló Pepe Ýñiguez, el *Políptico de las comarcas* fue el primer paisaje abstracto de Juan Fernández Lacomba, término un tanto complejo, en cuanto refiere a unas relaciones plásticas ajenas a la realidad visual y, al mismo tiempo, de algún modo recoge una impronta procedente de dicha experiencia, con la que se diferencia de las pinturas abstractas de la etapa anterior, a finales de los años setenta. La fuerza expresionista de sus colores le proporciona un fuerte carácter visual, muy distinto a la sobria frialdad de los nocturnos; sin embargo, esa abstracción fue la base de la que partió poco después en algunos paisajes en París, que deben distinguirse de otros figurativos por muy simplificados que estén.

Esos paisajes pueden distinguirse en concepto y forma de los que denominamos abstractos, como *Sin Título* (Lám. 2) y *Sin Título* (Lám. 3), los dos en París, en 1983. Alicia Iglesias Cumplido dijo del primero que *es una composición con varios niveles matéricos e informales superpuestos que relacionados con los trazos y las manchas veladas superiores adquieren mayor profundidad⁵. Si nos atenemos a esa explicación, veremos que lo interpretó en función de las relaciones internas, que no tienen el mínimo correlato con la realidad visual de la escala humana. Las cualidades plásticas, debidas a la creatividad del artista, sustituyen a los referentes físicos que pudiese aportar el medio. Por eso, aunque admitió la posible insinuación de algún elemento real, no dudó en dejarlo en un nivel evocativo que en realidad responde más a la libre voluntad de la proyección empática.*





Lám. 2- Juan Fernández Lacomba, *Sin Título*, París, 1983. Lám. 3- Juan Fernández Lacomba, *Sin Título*, París, 1983.

^{5.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernán Dez Lacomba; Op. Cit. Págs. 373-374.

La misma autora dijo que la supresión de los elementos lineales que producen tal sensación en la segunda de las pinturas citadas supuso una renuncia estructural que dejó el protagonismo a las masas y los movimientos de color⁶, de lo que dedujo una mayor tosquedad en la composición. Como vemos, las dos opciones, el paisaje simplificado representado en vistas nocturnas y el paisaje abstracto como evocación de una experiencia que no se manifiesta de modo explícito en el plano visual, sino por medio de unas relaciones plásticas con las que lo evoca, fueron simultáneas en el período que Juan Fernández Lacomba pasó en París, en la fecha concreta de 1983. La confluencia de ambos planteamientos supuso el inicio del *Nocturno* como tema específico en su producción ese mismo año.



Lám. 4- Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Nocturno, París, 1983.

Juan Fernández Lacomba lo presentó en 1983 como *Sin Título*; y Alicia Iglesias Cumplido lo amplió a *Sin Título/Nocturno*⁷ en 2020 (Lám. 4), sin duda, para dejar constancia del carácter específico de la pintura frente a otras composiciones abstractas que pudieran interpretarse como paisaje. La identificación por parte de esta autora fue fundamental, pues se trata del antecedente directo para el *Río/*

^{6.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 375-376.

^{7.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 376-377.

Nocturno, la pintura señalada como clave por Pepe Ýñiguez. La preparación de la pintura indica el conocimiento de los procedimientos expresionistas abstractos norteamericanos, como se deduce de la relación entre los tenues arrastres blancos sobre el denso negro de la base y de la superposición de movimientos libres de manchas y trazos en niveles sucesivos. Eso le permitió utilizar un fondo sugerente, que quiere desvelar y no lo hace un posible espacio, a su vez precedido por ese otro en el que las manchas, los trazos, y aun los garabatos blancos, describen los distintos movimientos. La distinta densidad de la materia pictórica, siempre más difusa las que quedan en un nivel inferior, y el hecho físico de las propias superposiciones, generan el efecto delante y detrás que nos induce a la sensación de un espacio que en realidad no está representado en tanto que tal.

Como expuso Alicia Iglesias Cumplido, el lugar y la sucesión son determinantes para la concepción del espacio⁸. Tanto que, pese al vínculo con una tendencia internacional, todavía reconocible aquí, aporta ya el sistema de relaciones con el que se distinguirá y distanciará de dicha tendencia. Esa dualidad y el refinamiento tan francés de la configuración la convierten en una obra clave para entender la evolución de Juan Fernández Lacomba, y, sobre todo, la naturaleza plástica de sus paisajes abstractos de la serie de *Doñana* en la que ha trabajado durante la mayor parte de su madurez.

Las relaciones internas de ese primer *Sin Título/Nocturno* de Juan Fernández Lacomba son distintas a las de los paisajes abstractos de ese mismo año, en los que aunque sea por intuición puede asociarse una línea de tierra que rige la lectura visual. Aquí no se representa, más bien se sugiere, un espacio indefinido, en el que la materia pictórica y los movimientos de la misma flotan ingrávidos. Tales condiciones y el carácter monocromático responden al modo tan particular con el que el pintor percibe el movimiento de las masas vegetales en la espesura de la noche. Es como si la falta de luz hubiese desplazado su mirada y se quedase sin referentes físicos inmediatos, reparando directamente en los elementos que se manifiestan movidos por los medios naturales.

La arbitrariedad de esos elementos y recursos es muy distinta a cómo la vemos en otras pinturas en los que la referencia figurativa mantiene el orden, por mucho que las simplificaciones tiendan a minimizarlo. Por otra parte, es cierto que entre esta pintura del año 1983 y la serie *El Río/Nocturno* de 1994 hay un amplio espacio de tiempo; y también que entre una y otra no hubo una continuidad inmediata, quedando ahí un vacío que puede confundirnos. Lo haría si obviáramos que en ese tiempo, más de una década, desarrolló una serie de recursos, que podrían pasar inadvertidos en distintas etapas figurativas y abstractas, con los que maduró la

^{8.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 377.

propuesta inicial y derivó del paisaje abstracto de su etapa en París hacia un nuevo concepto de pintura intelectiva, en el que tanto las composiciones abstractas como figuraciones básicas responderán a un orden estructural propio resuelto en claves plásticas.

II El desarrollo de recursos en un amplio espacio intermedio, 1984-1994.

En ese tiempo, Juan Fernández Lacomba pasó por distintas etapas y fases creativas, que Alicia Iglesias Cumplido agrupó en distintas tendencias figurativas en París, en 1984-1986, en las que desarrolló la proyección de las vivencias propias en una particular percepción de la tradición vanguardista francesa⁹; otras tantas en Carmona, en 1986-1991, con un nuevo sentido simbólico proyectado en la pervivencia de la memoria la huella del legado cultural a través del tiempo¹⁰; y una nueva etapa abstracta dividida en dos fases, en 1990-1991, en la que otra vez prestó atención a la evolución de las tendencias internacionales¹¹.

El predominio figurativo en París y en los años siguientes en el estudio de Carmona explica que los *Nocturnos* de Juan Fernández Lacomba durante esos años presentasen las composiciones más o menos reales y en perspectiva que hemos excluido de este estudio¹². Igualmente, la vuelta hacia las tendencias abstractas internacionales en los dos últimos años antes citados evitó que madurase antes el sistema estructural que definirá su pintura en las series de *El río/Nocturno* y *Doñana*.

El desarrollo de los recursos necesarios para ello puede verse en detalles concretos de pinturas figurativas muy variadas, sobre todo en las pautas compositivas con las que distribuyendo referencias para fugar las perspectivas. Esa colocación y orden fue la clave de la evolución. En las pinturas figurativas se aprecia a simple vista, y ya se intuye en las escasas muestras abstractas del momento, como *Sin Título* (Lám. 5), en 1986. Lo interesante de esta pintura es que ya aporta dos planos de visión distintos, con los que Juan Fernández Lacomba fijó la posición del espectador y el ámbito distinto del interior del cuadro. Lo hizo mediante los dos trazos negros en ángulo que marcan el punto más externo en la superficie del lienzo, como si se tratasen de dos bandas pegadas en la superficie, detrás de las que se mueven dos campos de color informalistas, el siguiente en el orden perceptivo en la parte inferior de la composición, con predominio de la materia pictórica blanca y una gran irregularidad a la hora de descubrir el segundo, en el que los ocres y los negros desvelados abren ilusiones espaciales en el fondo. La fuerte luz y el juego

^{9.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pága. 318-271.

^{10.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 414-500.

^{11.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 501-513.

^{12.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 318-371 y 380-500.

de los colores no tienen nada que ver con los *Nocturnos*; sin embargo, la forma de componer el cuadro, mediante elementos que fijan posiciones y capas intermedias que ocupan las superficies como si fuesen espacios son ya los que veremos en ese tipo de cuadros a partir de 1994.



Lám. 5- Juan Fernández Lacomba, Sin Título, 1986.

Como vemos, el proceso evolutivo de Juan Fernández Lacomba fue largo y complejo, y, en lo que refiere a los *Nocturnos* aquí estudiados, que no a los figurativos, estuvo más condicionado al modo de componer los cuadros que a la elección de una escala concreta de color, por mucho que ésta supusiese la negación del mismo y que ello fuese determinante también en el resultado final de la configuración.

La personalidad de Juan Fernández Lacomba se aprecia en ese equilibrio que mantuvo aún en derivaciones casi abstractas como las de *Sin Título* (Lám. 6), en 1987. Alicia Iglesias Cumplido la consideró una pintura expresionista abstracta¹³; mas advirtió una organización interna distinta a la de los pintores norteamericanos de esa tendencia. Para ella, la clave estuvo en la concepción del espacio y la capacidad de adaptar la creación abstracta a una identidad comparable con la realidad. Si nos fijamos con la atención debida, veremos que tiene razón, la mancha informalista blanca de la parte superior, la última en aplicar el pintor, queda en primer lugar en el nuevo plano de visión, en correspondencia con otra verde en el plano inferior, por mucho que ésta se identifique con el color de fondo y tienda a pasar desapercibida, de manera que detrás de ambas y entre ellas y el fondo informalista del mismo tono verde pistacho manchado con arrastres negros queda espacio para los movimientos de otros trazos con los mismos tonos negros, blancos o verdes. Todo parece muy gestual y en realidad es consecuencia de una

^{13.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 443.

meticulosa planificación para sugerir un espacio virtual, concebido con claves intelectivas, muy distinto del debido a la representación simbólica con las reglas de la visión.



Lám. 6- Juan Fernández Lacomba, Sin Título, 1987.

Podemos deducir que una de las principales diferencias está en que esa pintura la mancha blanca descendente que aporta una imagen desenfadada y abstracta tiene en realidad una función estructural difícil de advertir, al delimitar el punto de visión más próximo al espectador, detrás del que sucede todo. En ese segundo plano aún hay una cierta empatía con la realidad, y eso impide considerarla ya una de las obras de madurez que aquí analizamos; no obstante, es una clave morfológica fundamental en el nuevo sistema que presentó definido y pleno en *Paisaje-Anhelo* (Lám. 7), en 1989, del que sin duda participarán las pinturas inmediatas de la serie *Nocturnos/El río*. Suprimida la referencia real, las manchas de color ocupan posiciones claves para prefigurar un espacio virtual ocupado por otras manchas y garabatos que simulan con su gestualidad su verdadera función.

Juan Fernández Lacomba definió en *Paisaje/Anhelo* las nuevas claves plásticas que rigieron la evolución. Las similitudes con la realidad son ilusiones y no correspondencias directas, de manera que la configuración abstracta se manifiesta como la evocación creativa de una experiencia. La colocación de cada mancha o trazo ocupa un lugar y la relación entre las distintas posiciones, perfectamente calculada, genera una sensación de espacio. Es el sistema desarrollado que sólo había prefigurado en el primer paisaje abstracto *Sin Título/Nocturno* que pintó en París en 1983. Llegado a este punto, sólo le quedó pendiente aplicarle a ese sistema la visión nocturna que tantas veces había interpretado en los cuadros figurativos durante los años que median.



Lám. 7- Juan Fernández Lacomba, Paisaje/Anhelo, 1989.

Las diferencias con las pinturas con fugas lineales son muy acusadas, por ejemplo con *Sin Título*¹⁴, en 1989, en la que son los recursos complementarios los que anuncian la evolución hacia un nuevo modo de componer. También se aprecian avances en ese sentido en otro *Sin Título* fechado en 1989, en el que mostró el mismo carácter sintético a partir de ese conocimiento previo¹⁵. La composición interior está enfocada a través de una enorme masa de color perforada, que actúa como un obturador. Es el recurso que había desarrollado para presentar la vista interior de la *Cueva de la Batida*, en 1988. La diferencia está en el interior resuelto de un modo abstracto, y no con la descripción del espacio físico de la cueva. Los elementos estructurales se asemejan con sus movimientos a los de la pintura expresionista abstracta, al forzar la apertura de la masa de color en primer plano desde la que se ve la vista aérea fugada. La incidencia alternativa de la luz y un potente claroscuro artificial son responsables de una segunda fuga aérea que, desde la penumbra inicial, acentúa la sensación que produce un espacio centrípeto lejano.

III La definición de un método plástico propio: La sombra del Derviche y Nocturnos/El río, en 1994.

Antes de analizar La sombra del dervished, díptico de 1994, con el que retomó el

^{14.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 460-461.

^{15.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 461-462.

Nocturno en el sentido abstracto que aquí estudiamos, debemos ver la evolución de las composiciones y los recursos plásticos de otras dos pinturas, *Desmontes de Albero*¹⁶ y *Flauta dervished dentro de la flauta*¹⁷, las dos en 1991.



Lám. 8- Juan Fernández Lacomba, Desmontes de albero, 1991.

En la primera de ellas mostró una composición basada en la presencia táctil de la materia y soluciones técnicas propias del informalismo francés en su vertiente abstracta (Lám. 8). Al mismo tiempo, lo distingue la colocación intencionada de las manchas ocupando posiciones sucesivas y determinando una falsa perspectiva focal, a partir de la que se proyecta una cierta y todavía leve sensación espacial. Con todo, la importancia de la materia y las texturas rugosas prevalecen como lo hacen en la pintura de Manolo Millares¹⁸ y Antoni Tapies¹⁹, cada uno con estilo distinto, debido a la fuerza de la materia como elemento expresivo; e igualmente coincidió con otros pintores como Broto²⁰ y Silicia²¹ en los movimientos y el reflejo de la luz. Aunque comparten el interés táctil, el planteamiento espacial de Juan Fernández Lacomba aporta matices que no se dan en ninguno de ellos, por lo general sujetos a la interpretación en el plano, mientras que éste incentivó una

^{16.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 510-511.

^{17.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 511-512.

^{18.} BLOK, Cor: Historia del Arte Abstracto; Madrid, Cátedra, 1987, Págs. 269-271.

^{19.} CIRLOT, Lourdes: El Grupo Dau al Set; Madrid, Cátedra, 1986, Págs. 115-121. BLOK, Cor: Historia del Arte Abstracto; Op. Cit. Págs. 265-269. COMBALIA, Victoria: "Tapies, enaltecer la pobreza y expresar los problemas del hombre"; en VVAA: Tápies; Valencia, Ediciones Rayuela, 1992, Págs. 6-14. LOMBA, Concha: "Su vida y su época"; en VVAA: Tápies; Op. Cit. Págs. 74-82. LOMBA, Concha: "Estudio de la obra seleccionada"; en VVAA: Tápies; Op. Cit. Págs. 84-93. 20. POWER, Kevin: "Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre"; Op. Cit. Págs. 14-15 y 63.

^{21.} POWER, Kevin: "Corriendo tras las olas a la orilla del mar, llamándolas por su nombre"; Op. Cit. Págs. 46-47 y 79.

profundidad sugerente, como reconoció Alicia Iglesias Cumplido debida al orden preciso de cada mancha y la correlación que tiene con las demás²². En definitiva, es una pintura informalista; mas en ella están implícitos los principios intelectivos fundamentales de los paisajes abstractos de este pintor.



Lám. 9- Juan Fernández Lacomba, Flauta dervished dentro de la flauta, 1991.

Los mismos que podemos ver como fundamento de Flauta dervished dentro de la flauta, en 1991. (Lám, 9). La comparación entre las dos pinturas permite dilucidar con exactitud las diferencias entre una pintura informalista y la morfología personal de los paisajes abstractos de Juan Fernández Lacomba. La composición presenta cualidades similares a las de Paisaje/Anhelo, en 1989. El encuadre a partir de un trazo semicircular en el lateral derecho es superado en la parte inferior por un trazo horizontal rojo oscuro, lo que deja un primer nivel espacial escalonado a partir del que se proyecta una falsa perspectiva focal. En el siguiente nivel se superponen trazos verticales sobre otros horizontales rojos, trama yuxtapuesta que parece flotar ante un fondo concebido con dos niveles de manchas azules y toques amarillos, lo que da lugar a una serie de posiciones sucesivas y la consiguiente sensación de espacio. Los movimientos contrarios de las manchas y las pinceladas ayudan a potenciarlo; y también los contrastes tonales y los arrastres. En los dos casos, la construcción de espacios imaginarios, las relaciones plásticas establecidas en la esfera intelectiva, prevalecieron sobre las cuestión es físicas que pudiesen remitir a un paisaje físico concreto o a cualquier cuestión estilística.

^{22.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 511.





Lám. 10- Juan Fernández Lacomba, La sombra del Derviche, 1994.

A ese concepto tan personal de la composición como configuración de un espacio indeterminado y tan cierto en tanto que lugar transitado por las manchas y los trazos de colores como abstracto en cuanto no se ajusta a las condiciones académicas de la representación del espacio simbólico responde el díptico *La sombra del Derviche* (Lám. 10), del año 1994. Cada uno de los lienzos tiene una composición distinta, una con escasos trazos muy gestuales y la otra con una gran densidad de formas tanto informales como orgánicas, en los dos casos con tonos blancos y arrastres muy expresivos sobre un fondo negro que aporta una gran profundidad. El contraste es muy acusado entre ambas; y, sin embargo, las dos responden a un concepto de la concepción del espacio en función de la colocación de ciertos elementos y la relación de continuidad que se establece entre ellos. La comparación permite apreciar esa colocación estratégica, por más que en una primera impresión visual pudieran aparecer muy distintas entre sí. De hecho, la vista alternativa de una y otra, repetidamente, desvela la relación y potencia mutuamente las composiciones.



Lám. 11- Juan Fernández Lacomba, Sin Titulo/Doñana, 1994.

El díptico La sombra del Derviche fue la primera interpretación de un paisaje abstracto nocturno desde aquél del año 1983 en París. Los fondos, planos y oscuros, se proyectan a partir de esos elementos superpuestos creando una sensación de hueco indefinido, ante el que abandona la sensación estática inicial suspendidos en el aire. Esa suspensión es posible con efectos aéreos sutiles, que desarrolló de un modo análogo en otros paisajes abstractos en los que el color y la luz muestran un protagonismo equiparable, como ejemplo significativo: Sin Título/Doñana (Lám. 11), en 1994. Los distintos niveles que ocupan los elementos, manchas o siluetas orgánicas que remiten a referentes de los pinares, originan espacios intermedios que no necesitan mayor definición. Incluso los chorreones de pintura velados en la parte superior, procedentes del expresionismo abstracto, o alguna silueta reconocible, que lo vincularían con el natural, quedan supeditados a las nuevas relaciones y el concepto abstracto de la composición. La viveza del color por incidencia de la luz será equivalente al de su ausencia en los nocturnos, precisamente por falta de ella; no obstante, ello no deja de ser contradictorio, pues es precisamente el efecto de ésta, aportado por sutiles grises o reflejos blancos procedentes del foco lunar, por tenues que sean, el que aporta los matices necesarios para que las composiciones tengan una gran nitidez.

Alicia Iglesias Cumplido lo definió muy bien: El inicio de la nueva serie no pudo ser más prometedor, su elevado nivel de abstracción, la reducción cromática y la distinta valoración de las formas en cada lado aportaron nuevas soluciones, sobre todo en la visión conjunta del díptico (La sombra del Derviche)²³. Para ella, Juan Fernández Lacomba reflejó a partir de este momento las impresiones que le causaba la oscuridad de la noche en el campo, la fuerza expresiva de las sombras y del movimiento de las mismas, los sonidos que pudiese percibir o los que simplemente imaginase como consecuencia de lo sugestivo que pudiera resultarle el medio²⁴. La diferencia que dedujo es determinante, en los diez años anteriores pintó paisajes de noche, ahora pintaba la noche en sí, su vivencia de la misma, la impresión que le causaba en su estado de ánimo.

La experiencia nocturna del artista, esa impresión vital resuelta de modo intelectivo en el lienzo, dio lugar a pinturas de plena madurez como Sin Título/Doñana (Lám. 12). El arrastre vertical con pigmentos blancos diluidos en una base negra que cruza toda la superficie próximo al margen derecho señala el punto de vista más cercano al espectador, detrás del que se proyectan distintos trazos curvos, casi caligráficos blancos sobre otros verticales que ocupan la zona central, a su vez de nuevo sobre otros horizontales y diagonales en la parte superior. Las superposiciones originan un delante y un detrás, que, vistos por detrás de la referencia que aporta el primer arrastre vertical, a modo de marco, y contando con la intensidad y la pureza de los tonos negros que cierran en los dos ángulos del lado izquierdo del soporte, que captan la mirada y la proyectan hacia el interior, aportan la concepción espacial sin la mínima correspondencia con la escala real. No la hay en ningún sentido, pues ninguno de esos trazos forma ninguna silueta reconocible ni el espacio en sí responde a cualidades físicas comparables con el marco del que procede la idea con la que planteó la composición. La fuerza de la misma, tanto por la exactitud de las elecciones como por el dominio de la luz en una representación que quiere y consigue reflejar la falta de ella, al menos de carácter solar, que no lunar, reflejada en los blancos, permiten hablar de una pintura de madurez, en la que Juan Fernández Lacomba ha alcanzado ya su máximo nivel.

^{23.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 517.

^{24.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 515-517.



Lám. 12- Juan Fernández Lacomba, Sin Titulo/Doñana, 1994.

Las mismas claves compositivas y características técnicas identificó Alicia Iglesias Cumplido en otras pinturas como *Sin Título/Doñana* (Lám. 13)²⁵; *Sin Título/Doñana* (Lám. 14)²⁶; *Alba/Tierra* (Lám. 15)²⁷; y *Sin Título/Doñana* (Lám. 16)²⁸, las cuatro con densas extensiones de manchas, trazos y garabatos blancos que, convenientemente arrastrados, descubren el negro de fondo. Las superposiciones y la distinta densidad de los empastes responden al sentido de la colocación que vimos en el primero; aunque es cierto que esa profusión de materia pictórica tiende a camuflar los puntos que establecen las relaciones plásticas de las que depende la sensación de espacio.

^{25.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 519.

^{26.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 519.

^{27.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 525-526.

^{28.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Págs. 525-526.





Lám. 13– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994. Lám. 14– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994.





Lám. 15 – Juan Fernández Lacomba, *Alba/Tierra*, 1994. Lám. 16 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994.

En ninguna de esas pinturas concedió al gesto pictórico la importancia de *Sin Título/Doñana* (Lám. 12), y tampoco pretendió una grandeza compositiva análoga, su intención fue captar el reflejo de la luz lunar de la noche sobre amplias masas naturales presentadas de modo abstracto, o mejor dicho, sustituidas por impresiones abstractas de las mismas. La identificación de volúmenes por medio de las extensiones de color y los espacios intermedios son determinantes, como lo fueron en uno de los lienzos del díptico *La sombra del Derviche*.





Lám. 17– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994. Lám. 18– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994.

La autora identificó las mismas claves en estas otras, unas como *Sin Título/Doñana* (Lám. 17)²⁹; *Sin Título/Doñana* (Lám. 19)³⁰; y *Título/Doñana* (Lám. 21)³¹, las tres en 1994, con movimientos solapados propios de reflejos y una cierta tendencia informalista en el conjunto; otras, caso de *Sin Título/Doñana* (Lám. 18)³², con el equilibrio y la compleja monumentalidad de *Sin Título/Doñana* (Lám. 12); una en concreto, *Sin Título/Doñana* (Lám. 20)³³, en 1994, con un primer plano de un caparazón de tortuga visto desde arriba, sin perspectiva y descontextualizado; y algunas con la economía de medios y la simplicidad de formas del segundo lienzo del díptico *La sombra del Derviche*, tal se aprecia en *Sin Título/Doñana* (Lám. 22)³⁴;

^{29.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 521.

^{30.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 524.

^{31.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 525.

^{32.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 522.

^{33.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 524.

^{34.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 530.

 $Sin\ Título/Doñana\ (Lám.\ 23)^{35};$ y $Sin\ Título/Doñana\ (Lám.\ 24)^{36},$ las tres en 1995.





Lám. 19– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994. Lám. 20– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994.



Lám. 21- Juan Fernández Lacomba, Sin Titulo/Doñana, 1994.

^{35.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 531.

^{36.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 531.



Lám. 22- Juan Fernández Lacomba, Sin Titulo/Doñana, 1995.



Lám. 23 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1995. Lám. 24 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1995.

Una pintura muy significativa de esa simplificación gráfica es *Sin Titulo/Doñana* (Lám. 25)³⁷, en 1994; al mismo tiempo, y sin que esto sea contradictorio, afín también a la búsqueda de un equilibrio más complejo, como vimos en *Sin Título/Doñana* (Lám. 12) La composición está dividida verticalmente en dos zonas por una inversión del color y la luz, de modo que la composición natural con formas blancas sobe fondo negro, más compleja, queda en un segundo nivel, por detrás de un campo superpuesto que la vela, con una forma caligráfica negra sobre blanco chorreada en la parte superior, único recurso que aporta un matiz estilístico en consonancia con los movimientos abstractos internacionales. Pese al carácter binario que aporta la superposición, ese campo deja ver al anterior, pues el arrastre blanco es un tanto transparente, circunstancia que aumenta la fuerza sugestiva de la codificación nocturna y le proporciona mayor profundidad en el lado que queda visible.



Lám. 25- Juan Fernández Lacomba, Sin Titulo/Doñana, 1994.

^{37.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 523.

Pudiéramos deducir ya que es una cuestión de pautas compositivas, de elección en el orden y la relación entre los elementos plásticos, y, por lo tanto, de propuesta de un espacio ficticio, virtual, en el que esos elementos plásticos adquieren una nueva dimensión. Se trata, pues, de un modo muy personal de hacer pintura abstracta, capaz de sostener el recuerdo de una vivencia, la inventiva desarrollada a partir de un estímulo que subyace bajo una fórmula compositiva concreta. La diferencia con las análogas en color radica en dicha aportación, sólo en eso, pues las pautas compositivas serán combinaciones afines con idéntica intención y la posibilidad de un número elevado de variantes significativas, que se dan en las dos opciones. Según los colores puede decirse que Juan Fernández Lacomba vive el amanecer, el día, el atardecer o la noche; y también, según el reflejo de la luz y la profundidad del espacio, el medio físico, aéreo, acuoso o en tierra firme; mas en ningún caso representa físicamente nada de ello, ni siquiera la noche, a la que se alude por empatía de la monocromía, no porque haya algún elemento narrativo que lo indique.

Como dijimos, Pepe Ýñiguez destacó la categoría plástica de las pinturas en las que Juan Fernández Lacomba reflejó experiencias nocturnas en el río Guadalquivir³⁸. Hemos de advertir que son del mismo año y algo posteriores que la mayoría de las que hemos analizado en este capítulo, y todas pintadas en el nuevo taller en el que se instaló en el entrono natural del Parque de Doñana, como aquéllas. Forman parte, por lo tanto, de un proceso evolutivo en el que significan junto a otras muchas pinturas, tanto de vistas nocturnas como resueltas con colores cálidos y brillantes o con sugestivos tonos fríos. No son excepciones, sino consecuencia de una brillante madurez, que, en tanto que tal, sí puede señalar el punto de inflexión que marca la madurez creativa del artista. Como parte de ella hay que considerar la transgresión genérica que suponen los paisajes pintados en formatos verticales, por abstractos que sean éstos.

Una de esas pinturas derivadas de experiencias en el rio Guadalquivir es *El río/Las dos orillas* (Lám. 26)³⁹, en 1994. La composición es equiparable a la de *Sin Título/Doñana* (Lám. 12) del mismo año, tanto en la claridad expositiva de los elementos plásticos como en la monumentalidad que ésta proporciona. La analogía compositiva es muy acusada, sobre todo por la presencia del barrido vertical con blanco muy abierto que divide la superficie en dos partes iguales y se superpone a tres manchas con barridos horizontales del mismo color, una muy perfilada y semi circular a modo de base de esa misma proyección vertical, como si la sostuviese; otra ajustada al límite superior e irregular; y la tercera, la más amplia de todas, en la

^{38.} ÝÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; Op. Cit. Págs. 19-20.

^{39.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 527.

parte central y con distintas superposiciones de materia con arrastres horizontales que cubren la zona izquierda y asoman por detrás del eje en la derecha, de manera que entre todas crean el efecto de profundidad necesario para que parezca que la principal flota y se desplaza con libertad. Alicia Iglesias Cumplido advirtió que esa mancha informalista de la zona central, muy empastada y con distintos niveles para proporcionarle volumen, se asemeja a la silueta de un pájaro⁴⁰. Si nos fijamos con atención veremos que está prefigurado con una intuición exquisita, como si quedase semi oculto por una rama, sobre todo a la hora de marcar el pico con un leve trazo y el ojo izquierdo con dos puntos concéntricos. Los reflejos del fondo negro le aportan el espacio suficiente para encajarlo y reflejos sugerentes que junto con los arrastres del resto de la forma revierten en el sentido abstracto de la configuración. El pintor consigue así incentivar la imaginación del espectador sin que nada remita a la realidad de un modo directo y con la claridad suficiente, pues todo lo que ese mundo de manchas formas sugiere pudiera ser lo que hemos indicado y cualquier otra cosa también según las capacidades perceptivas.

Muy distinto es *El río/Nocturno* (Lám. 27)⁴¹, también en 1994. El formato horizontal y la posición de un arrastre con color verde sobre el negro de fondo que unifica las líneas de tierra y cielo, lo asemejen a una interpretación somera del río. Es uno de los escasos ejemplos en los que interviene un color y la bicromía se establece entre éste y el negro, imprescindible en la noche. La mancha horizontal irregular divide la superficie y forma un segundo nivel sobre el fondo muy somero de manera que la concepción del espacio queda reducida a su mínima expresión. Si tenemos además en cuenta el tamaño del formato, medio-superior, no podremos dejar de considerarla una pintura conceptual, propia de simplificaciones radicales que aun manteniendo referentes reales se alejan de la realidad con atrevimiento. Lo hace introduciendo un orden similar al del lado gestual del primer díptico, con un movimiento intuitivo de la masa de color verde superpuesta, cuyos arrastres se asemejan a los efectos tan distintos que aportan las técnicas de veladura. Lo consiguió contraponiendo la dirección de los mismos, atenuándolas para que se imponga la interacción entre ambos.

^{40.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 527.

^{41.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 528.



Lám. 26– Juan Fernández Lacomba, *El río/Las dos orillas*, 1994.

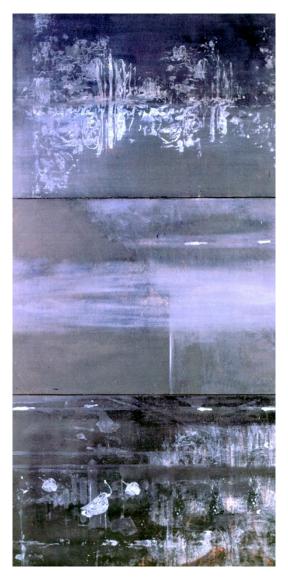


Lám. 27 – Juan Fernández Lacomba, *El río/Nocturno*, 1994.

El tríptico *El río* es una de las obras más relevantes en la carrera de Juan Fernández Lacomba (Lám. 28)⁴², pues con la que ganó el premio Focus en 1995. Antes de entrar en consideraciones formales hay que tener en cuenta un hecho relevante, para participar en un certamen con esa importancia eligió el paisaje abstracto en su versión nocturna, lo que es indicativo de la importancia que el artista le daba en ese momento a ambos aspectos. También hay que considerar una circunstancia determinante, cada uno de esos lienzos tiene un paisaje abstracto distinto, dispuesto en horizontal, formato canónico en el género; sin embargo, al presentarlos juntos, como un tríptico vertical, la relación se invierte y la transgresión se une al tremendo contraste que ofrecen las tres composiciones distintas y sin la mínima relación en esa situación. Al carácter monocromático extremo y al planteamiento abstracto se unió pues otro factor determinante, con tres niveles horizontales consecutivos, cada uno con sus particularidades, que adquieren una nueva disposición vertical fragmentada.

Los tres lienzos de El río coinciden entre ellos y con el resto de la serie en los tonos y cada uno presenta argumentos plásticos distintos. La densidad de los arrastres blancos del inferior hace que pase desapercibida la división en dos partes por un vacío virtual desde el que se organizan en sentido contrario. La abstracción extrema y dicha densidad hacen que no se advierta a simple vista lo que se deduce una vez se piensa lo visto, el perfil de la orilla y el cauce del río, respectivamente, en el que se refleja, deformado aquél. El central es más abstracto y simple, tres manchas blancas horizontales sucesivas combinan arrastres y veladuras, sin que pueda interpretarse el interés narrativo que pudiera tener si lo percibimos como una impresión visual del reflejo de la superficie del agua tomada desde arriba. El lienzo superior presenta dos mitades horizontales abstractas invertidas y solapadas, que, por este recurso, adquieren una doble condición, como configuración abstracta y como reflejo de un cuerpo sólido en una superficie capaz de reproducirlo como el agua. La simetría invertida de esta composición la hace muy distinta de la primera, asimétrica y abierta, y ambas contrastan de un modo radical con la vista superior y vertical del central. La impresión pudiera ser la de un relato interrumpido para ofrecer información concreta sobre el argumento principal de los tres, las cualidades del agua y los reflejos que produce en la noche, todo ello con una lectura intelectiva en la que nada de lo que vemos presenta un perfil definido en la escala humana y, sin embargo, está implícito con una firmeza poco frencuente.

^{42.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 529.



Lám. 28- Juan Fernández Lacomba, El río, 1995. Premio Focus de pintura.

IV La evolución del Nocturno en Doñana.

El desarrollo de la serie de *Doñana* durante treinta años sin apenas interrupciones hizo posible que Juan Fernández Lacomba plantease una serie de grupos formales en función del planteamiento compositivo. Alicia Iglesias Cumplido reconoció ocho variantes significativas⁴³, que podemos resumir por la presencia en primer plano de una mancha o forma expresionista; la codificación esquemática en ese primer lugar; la presencia de una silueta figurativa en el sitio de las anteriores, después descontextualizada en el desarrollo plástico de la configuración; un enfoque o falsa fuga focal, aplicado sobre cualquiera de las tres opciones anteriores; la simplificación radical de distintos campos de color arrastrados de modo sugerente; la presentación de uno o dos elementos gestuales sobre un

^{43.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 545.

fondo somero; la interpretación realista de algún animal de las marismas, opción ocasional y que ya vimos en una de las pinturas comentadas; y los *Nocturnos*, que pueden responder a cualquiera de las siete opciones anteriores. En conclusión, esta variante estuvo presente en todos los grupos, sujeta a las condiciones del color y la distinta iluminación; mas compartiendo la dinámica de la composición.

La inclusión de elementos reales no es contradictoria con la condición de paisaje abstracto, pues quedó supeditada a una posición en igualdad de condiciones con los recursos plásticos responsables de la configuración. Un ejemplo significativo es *Nocturno dacil de membrillo*⁴⁴, en 1995, pintura en la que la forma simplificada del natural quedó filtrada por los trazos negros verticales del primer plano, que al mismo tiempo redujeron el impacto visual de las distintas fugas y la incidencia de los colores, de manera que la doble fuga de los ámbitos naturales se transformó en una nueva experiencia abstracta.

Mientras en pinturas como la anterior los elementos informalistas adquieren un perfil figurativo que las hace comprensibles, en Árbol de ribera/Nocturno (Lám. 29)45, en 1996, la situación es inversa, pues es el elemento real el que recontextualizado plásticamente abandona dicha condición y se presenta como un volumen informal. La colocación de cinco elementos consecutivos, concebidos con arrastres blancos, en la mayor de las partes con poca materia y muy abiertos, determina el espacio resultante entre el primero y el fondo negro, muy intenso. El más cercano es el vertical que flanquea todo el costado izquierdo del lienzo, que hace las veces de marco detrás del que sucede todo. El segundo es una honda vertical sobre una mancha que refuerza el lado izquierdo. Situada en la parte inferior; y el tercero el árbol que anuncia el título, con numerosas ramas y sin ninguna hoja, proyectado en diagonal desde abajo, pisado por la honda en la honda en la zona media. Los otros dos son dos manchas informales, una en el límite inferior, por debajo de la honda, y la otra detrás de las ramas en la mitad superior, ambas muy tenues; mas, suficientes para dejar claro que entre la honda y ellas queda un espacio, que ocupa el árbol. El efecto de los arrastres blancos que configuran cada una de las formas sobre el fondo negro y la sensación espacial consecuente potencian la composición, que adquiere una nitidez muy especial con ayuda de la luz. Ese orden compositivo fue muy frecuente en este período, y fundamenta uno de los tipos propuestos por Alicia Iglesias Cumplido, como puede verse en Laguna/Marisma⁴⁶; Lucio/Marisma⁴⁷; Sin Título/Doñana ⁴⁸; y Germinal/Gineceo⁴⁹.

^{44.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 528.

^{45.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 540.

^{46.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 543.

^{47.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 543.

^{48.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 536.

^{49.} IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 544.



Lám. 29- Juan Fernández Lacomba, Árbol de ribera nocturno, 1996.

Otra de las variantes puede verse en *Nocturno* (Lám. 30), en 2000. El modo de desdoblar solapadas dos masas informales deriva del lienzo superior del tríptico El río, pintado en 1994; mientras que los arrastres amarillos del primer plano concuerdan con las soluciones abstractas habituales en la etapa estilística del año 1991. La simplificación extrema la relaciona con *El río en Puebla*, también en 2000; aunque se distinguen por el distinto formato y la intervención de tonos azules bajo los amarillos en esta última. En los dos casos, el río queda reducido a una mancha informal horizontal, arbitraria y en contraste con un campo de color matizado cromáticamente. La abstracción es tan acusada como simple la composición.



Lám. 30- Juan Fernández Lacomba, Nocturno, 2000.





Lám. 31 – Juan Fernández Lacomba, *Nocturno/Río/Doñana /La Vera*, 1995-2000. Lám. 32 – Juan Fernández Lacomba, *Marisma de Hinojos*, 2000.

Los *Nocturnos* más escasos en número son los que presentan ambientes difusos y ambiguos, caso de *Nocturno/Río/Doñana /La Vera* (Lám. 31), en 1995-2000; *Marisma de Hinojos* (Lám. 32), en 2000; y *Sin Título/Doñana* (Lám. 34), en 2002. La simplificación es tan extrema que los únicos recursos plásticos significativos son la superposición y la dirección de las pinceladas y el difuminado de las manchas de color en contraste con los arrastres. En ninguno de ellos se prefigura ningún tipo de forma. Los distintos niveles forman espacios someros, que si no llegan al minimalismo es por la fuerza sugestiva de los espacios. La dinámica es muy parecida en *Marina/Nocturno* (Lám. 35), una de las más abstractas y matizada por la perspectiva focal, en la que tampoco se identifica ninguna forma y sólo el efecto generado evoca la caída de la noche mediante un espacio ambiguo e incierto que

focaliza en la mancha blanca, muy velada, propia del agua (que no está en realidad representada). Agua que aparece en primer plano en negro y y sin detalles físicos en *Sin Título/Doñana* (Lám. 33), en 2000, cubierta de manchas blancas sin definir, casi transparentes, con las que Juan Fernández Lacomba aludió al origen de la vida, a lo germinal en el medio natural. El aspecto casi radiográfico, se repetirá a lo largo de los años en pequeñas pinturas con las que recuperaba el concepto básico original del primer díptico, por ejemplo, en *Sin Título/Doñana* (Lám. 37), en 2005.





Lám. 33– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, en 2000. Lám. 34– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, en 2002.



Lám. 35- Juan Fernández Lacomba, Marina Nocturno, 2004.

El planteamiento focal es aún más claro en *Nocturno/Marisma* (Lám. 36), en 2005. Leves variantes cromáticas y el efecto de la luz le permitieron dirigirla desde un primer nivel y fugarla después; aunque a diferencia de las anteriores, detrás de los negros se fuga un paisaje figurativo muy básico, con garabatos blancos que forman el oleaje de la marisma y estrellas que iluminan el cielo en azul. El equilibrio entre la abstracción informalista que focaliza y fuga el paisaje y el naturalismo esencialista de éste, permiten mantenerlo entre las obras estudiadas aquí.



Lám. 36- Juan Fernández Lacomba, Nocturno/Marisma, 2005.



Lám. 37 – Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2005.

Los títulos de las pinturas posteriores aportan información sobre el desarrollo plástico de las mismas, al menos en cuanto refiere a la inclusión de determinados colores y tonos. En Nocturnos/Cálidos (Lám. 38), en 2008, el trazo gestual del cuerpo de tierra, en ángulo iluminado y desdoblado con una sombra negra cruza en horizontal en un primer plano por la parte inferior, desplaza la vista lateralmente y la desvía de la fuga figurativa. L factura gráfica de ese gesto es determinante y aporta el sentido abstracto que se desvanece después. Por otra parte, los colores tierras y morados aportan una cálida dentro de la noche y sin dejar las gamas frías. Dos niveles bien diferenciados caracterizan también a Nocturno/Ocaso (Lám. 39), en 2008, en el que las siluetas de los árboles se proyectan en primer plano, por delante de los arrastres negros que se interponen ante el fondo naranja y evitan el efecto plano. La figuración es muy clara, y permitiría incluirla en el grupo correspondiente; sin embargo, el carácter somero de la misma y la reducción de las formas naturales a gestos gráficos que las suponen sin los volúmenes adecuados, evitan la descripción del medio y responden a los criterios de composición plásticos basados en la posición en el plano y la relación de prevalencia o no en niveles sucesivos del mismo, esto es, se presenta como una codificación de la forma reconocible supeditada al orden intelectivo propio de los paisajes abstractos, al mismo tiempo que se deja reconocer y con ello origina un efecto empático con el espectador que necesite identificar la naturaleza.

No podemos decir nada parecido de *Nocturno con carrizo* (Lám. 40), en 2008. La trama lineal blanca que ocupa el primer nivel, las manchas blancas muy iluminadas del segundo, relativas a la vida germinal en las superficies acuosas, y el azul encendido del fondo, por detrás de una tercera trama, negra y densa, adquieren un sentido arbitrario muy acusado que, si bien es cierto, no deja de evocar la noche, también lo es que reclama la atención con medios plásticos y por medio de una luz muy intensa que adquiere la autonomía suficiente para dejar muy lejos la posible referencia natural. La composición está resuelta de un modo muy gráfico, y es la relación de los azules de fondo, enfriados aún más con los negros previos, la que nos sitúa en el espacio y el tiempo.





Lám. 38– Juan Fernández Lacomba, *Nocturno/Cálidos*, 2008. Lám. 39– Juan Fernández Lacomba, *Nocturno/Ocaso*, 2008.

La fusión de azules y negros, esta vez con verdes y otros toques muy dispersos e igualmente efectivos, también caracteriza a Noche/Marisma (Lám. 41), en 2008. A diferencia de la mayoría de los paisajes abstractos analizados hasta este momento, casi todos verticales, como dijimos transgresión genérica en sí misma, esta composición se ajusta a un formato horizontal, en principio mucho más apropiado para la representación del medio físico. El planteamiento de la composición, sujeta a las prelaciones en las manchas y trazos para sugerir un espacio, que no representarlo en el sentido simbólico tradicional, unido a la renuncia expresa a la forma reconocible, y la unidad tonal que une al cuerpo de tierra, agua en este caso, y el celaje, ambos fusionados, le proporcionan un aspecto abstracto, que apenas desdicen unos toques blancos, entre ellos la forma germinal de la parte inferior, desplazada a la izquierda, y los trazos con un azul intenso que vienen a ser el símbolo del agua. La composición mantiene la línea de horizonte, pese a la oscuridad tonal de la pintura que lo simula; mientras que los múltiples reflejos y el efecto de las pinceladas, desordenadas y carentes de más intención que la de mantener una posición en el plano, contribuyen a la fusión de los dos cuerpos. Las pinceladas negras verticales de la zona acuosa sobre una base negra, alternas con las azules y los toques anunciados con otros colores, asientan la superficie, para que los ritmos circulares de la parte superior parezcan flotar, aludiendo a la masa de aire, de manera que esa otra sensación de espacio, secundaria, evita la abstracción plena.



Lám. 40 – Juan Fernández Lacomba, *Nocturno con carrizo*, 2008.

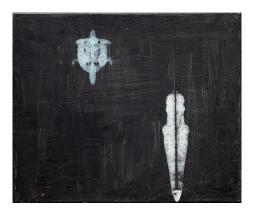


Lám. 41 – Juan Fernández Lacomba, Noche/Marisma, 2008.

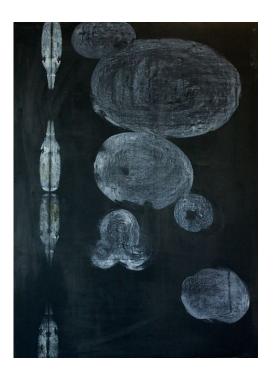


Lám. 42 – Juan Fernández Lacomba, *Nocturno/Galápago*, 2009. Lám. 43 - Juan Fernández Lacomba, *Nocturno pinar/Marisma*, 2009.

En el caso de *Sin Título/Doñana* (Lám. 44), en 2009; y con composiciones bastante más complejas en *Sin Título/Doñana* (Lám. 45); y *Sin Título/Doñana* (Lám. 46), en 2010, la vibración de los negros de fondo y el reflejo de la luz en las manchas blancas germinales o caparazones de pequeñas tortugas muy simplificados promueven un efecto derivado del lienzo simplificado del díptico *La sombra del Derviche*, en 1994, y las formas indefinidas parecen flotar en una superficie abierta e infinita, como ya vimos en otras pinturas en 2000 y 2005. El nivel de abstracción es muy elevado; no obstante, la nitidez de la luz aporta una sensación nocturna inquietante por cuanto puede tener de incierto esa profundidad sin color.



Lám. 44- Juan Fernández Lacomba. Sin Título/Doñana, 2010.





Lám. 45– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 46– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010.

Los enfoques focales de *Nocturno Galápago* (Lám. 42); y *Nocturno pinar/Marisma* (Lám. 43), las dos en 2009, quedan un tanto minimizados con la definición figurativa de las siluetas y la fuerza de los elementos caligráficos situados en el siguiente plano. La introducción de color verde en esos elementos los proyecta a un primer plano de visión. Las manchas intermedias, también con colores como el rojo, y las formas apenas definidas y arrastradas con blancos y grises sobre el fondo negro, completan una sucesión gradual. Esas pautas compositivas y los recursos plásticos minimizan la aportación figurativa de la silueta, codificada y descontextualizada, con lo que mantuvo la identidad abstracta del paisaje.



Lám. 47- Juan Fernández Lacomba, Nocturno/Carriles, 2010.

Las siluetas en primer plano y la colocación sucesiva de elementos plásticos sin una forma reconocible hasta llegar al fondo negro que caracteriza la noche fundamentaron composiciones muy diversas, en las que Juan Fernández Lacomba utilizó distintas formas, casi siempre básicas, ambiguas, cuando no codificadas y tendentes a marcar movimientos y direcciones en introdujo colores que aportan matices con tanta intención plástica como carga de sentido simbólica. Podemos citar aquí *Nocturno/Carriles* (Lám. 47); *Sin Título/Doñana* (Lám. 48); *Sin Título/Doñana* (Lám. 51); *Sin Título/Doñana* (Lám. 52); *Sin Título/Doñana* (Lám. 53); *Sin Título/Doñana* (Lám. 54); *Sin Título/Doñana* (Lám. 55), y *Sin Título/Doñana* (Lám. 56), todas en 2010.



Lám. 48– Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2010.





Lám. 49 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 50 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010.









Lám. 51– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 52– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 53– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 54– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010.

Las dos últimas, Sin Título/Doñana (Lám. 55) y Sin Título/Doñana (Lám. 56) destacan por la fuerza gráfica de las codificaciones en primer plano, la primera sobre grandes manchas blancas y un fondo negro brillante con idénticas cualidades, debido sobre todo a las tintas planas de la primera codificación y el fondo, todo ello en negro y bien integrado en un primer plano. Que contrasta con las veladuras de las manchas blancas, y, sobre todo, con el expresionismo abstracto que genera espacio por detrás de los primeros en la parte superior, vaporoso y movido, de manera que sin representarlo el pintor aludió de modo directo a los tres elementos básicos del medio: agua, tierra y aire, en los que las formas orgánicas se mueven con completa libertad. El paisaje abstracto y el Nocturno como variante característica llegaron aquí a otro punto álgido en la producción de Juan Fernández Lacomba.



Lám. 55- Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2010.



Lám. 56- Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2010.

Lo mismo puede decirse de *Sin Título/Doñana* (Lám. 55), en 2010. En los dos casos, las siluetas informales con tintas negras planas fugan lateralmente y son secundadas por otras grises igualmente abstractas e informales en un segundo nivel, aquí con más presencia visual y sensación táctil. El efecto de desplazamiento lateral es distinto, y, aunque refuerza la fuga lateral e infinita del segundo plano desvelado debajo de un arrastre negro vertical muy abierto, se presenta como alternativa que oculta y desvela, según las zonas, los dos niveles de abstracción del fondo que, con sus diferencias plásticas e idéntica proyección horizontal, aluden al agua y al cielo. La sutilidad con la que se superponen las manchas informales y se suceden las aplicaciones con distintos recursos técnicos, pareja a la definición de una línea de horizonte casi imperceptible, proporciona una fuerza plástica bien

compensada. Unido al contraste entre las texturas rugosas y las superficies lisas, y los no menos eficaces entre los planos y las manchas, y las luces y las sombras, el resultado es otro de los paisajes abstractos más importantes de su producción.

Muy distinto es el planteamiento de otras pinturas nocturnas de este año 2010. *Dehesa/Nocturno* (Lám. 57), en 2010, es el tipo de paisaje informalista somero en el límite entre la abstracción y el reconocimiento, que otros pintores sevillanos como Carmen Laffón y Paco Broca practicaron con distintos enfoques y matices en cuestiones estilísticas⁵⁰. La pintura de Juan Fernández Lacomba tiene más materia, y, por lo tanto, es más táctil que la de la primera; y plantea una concepción del espacio muy distinta a la del segundo. La composición se relaciona con la vista que muestra la perspectiva focal de *Nocturno/Marisma* (Lám. 36), en 2005; y con *Noche/Marisma* (Lám. 41), en 2008; aunque es más abstracta que la primera y muestra con mayor claridad la división en cuerpos que la segunda. En cualquier caso, los arrastres horizontales y el trabajo empastado y muy matérico, por una parte, y los tonos azules con toques cobrizos entre los grises y los negros, por otra, la distinguen de las codificaciones tan gráficas y la alternancia de tintas planas de las pinturas antes analizadas de ese mismo año.



Lám. 57 – Juan Fernández Lacomba, Dehesa/Nocturno, 2010.

La definición de una línea horizontal que es tan abstracta como bien pudiera percibirse como la de horizonte mantiene el vínculo con la realidad en esa *Dehesa/Nocturno*. Puede decirse que evita la consideración de paisaje abstracto, al menos

^{50.} LUQUE TERUEL, Andrés: Vigencia de las Vanguardias en la pintura sevillana; Sevilla, Concha Pedrosa, 2007, Págs. . LUQUE TERUEL, Andrés: Paco Broca; Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 2018, Págs. .

en un sentido pleno, por cuanto mimetiza con el paisaje figurativo con la ayuda de las fugas laterales infinitas tan propias del género; y al mismo tiempo, también puede verse como una pintura informalista, cuyos fundamentos son el reposo y el orden de la materia. Otra pintura difícil de clasificar es *Nocturno/Carriles* (Lám. 58), en 2010, debido a las siluetas esquemáticas de unos arbustos en torno a un camino y las figuras someras de los pinos, que, por muy lineales y simples sean, pueden identificarse con una cierta facilidad. Si la incluimos entre los paisajes abstractos es debido al espacio conseguido mediante la superposición de esas codificaciones, como tales equiparables a otras abstractas, con unas manchas color carmín en primer plano que las fijan y resitúan, todo ante un fondo con verdes y azules que las desdoblan y sí cumplen por completo con tal condición.



Lám. 58- Juan Fernández Lacomba, Nocturno/Carriles, 2010.



Lám. 59– Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2010.

La composición guarda una gran analogía con *Sin Título/Doñana* (Lám. 59), en 2010, aunque no lo parezca. El primer nivel lo ocupan unas manchas negras muy densas, que fijan a la forma germinal que se transparenta en segundo plano, dejando ver a través de los arrastres, muy abiertos, las hondas de otra mancha blanca en la parte inferior y otras manchas blancas informes en la superior. La división en dos mitades y el sentido de las hondas del primer cuerpo pudieran sugerir la naturaleza, sobre todo con la ayuda de dos toques lineales verdes, uno en cada parte y con distinta proyección en los márgenes inferior derecho del soporte. El orden y la prevalencia de elementos son análogos, por más que varíe la naturaleza orgánica de los elementos y el proceso de codificación, aquí mediante manchas y materia pictórica muy suelta, a diferencia de la resolución lineal del

anterior. La abstracción se convierte así en símbolo de la vida microscópica propia de los humedales de la marisma, como una especie de suposición creativa de la realidad no visible.

La evolución de esos paisajes en 2011 y 2012 estuvo marcada por una mayor complejidad en la combinación de codificaciones y procedimientos, de modo que las composiciones se hicieron más densas, a veces con amagos de incluir espacios o parte de ellos concebidos en perspectiva, minimizada o anulada con la prevalencia de elementos en el plano y las claves compositivas de las anteriores. Los hay con predominio de negros y grises, como Sin Título/Doñana (Lám. 60); otros con codificaciones en primer plano y la introducción de colores, por lo general fríos, como Nocturno (Lám. 61); Sin Título/Doñana (Lám. 62); Sin Título/Doñana (Lám. 63; y Sin Título/Doñana (Lám. 64), en 2012; y también con la inclusión de elementos informes y orgánicos con una carga de sentido germinal: Sin Título/Doñana (Lám. 65); y Sin Título/Doñana (Lám. 66), todas salvo la indicada en 2011.





Lám.60 – Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2011. Lám. 61 – Juan Fernández Lacomba, *Nocturno*, 2011.





Lám. 62– Juan Fernández Lacomba, todas *Sin Título/Doñana*, 2011. Lám. 63– Juan Fernández Lacomba, todas *Sin Título/Doñana*, 2011.



Lám. 64– Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2012.





Lám. 65– Juan Fernández Lacomba, todas *Sin Título/Doñana*, 2011. Lám. 66– Juan Fernández Lacomba, todas *Sin Título/Doñana*, 2011.

En relación con los dos primeros grupos propuestos por Alicia Iglesias Cumplido podemos destacar una pintura singular por cuanto amplía los límites creativos desarrollados hasta ese momento, *Nocturno/Carmín* (Lám. 67), en 2011. La pintura tiene un antecedente directo en *Sin Título/Doñana* (Lám. 69), en 2008; comparte argumentos compositivos y plásticos con *Sin Título/Doñana* (Lám. 70), en 2011; y anticipa la composición y relaciones plásticas de *Sin Título/Doñana*, (Lám. 71), en 2012; y el lienzo de tamaño colosal *Pinar/El primer lucero* (Lám. 68), en 2012-2014.

En todos ellos, la definición del espacio está confiada a la colocación y las relaciones de proximidad entre las distintas manchas informes, toques o trazos intencionados de color. Eso lo que determina una serie de niveles que, apoyados en la incidencia visual de la luz, configuran el espacio. Es un espacio construido con claves intelectivas que funcionan con la puesta en valor de una serie de argumentos y recursos plásticos. Son, por lo tanto, pinturas abstractas sin ningún elemento codificado ni silueta esquematizada en primer plano, y mucho menos figuras de ningún tipo, reconocibles o no. Son abstracciones conceptuales que evocan una experiencia vivida con la ayuda del color como medio expresivo, pintura pura en el más amplio sentido de tal concepto según reglas propias que nada tienen que ver con las que proporciona la naturaleza.



Lám. 67- Juan Fernández Lacomba, Nocturno/Carmín, 2011.

En *Nocturno/Carmín* es la doble intención del título la que nos descubre la identidad de la pintura, pues las manchas verdes, azules, moradas y amarillas y los trazos lineales azules que alternan con los carmines asumen un colorido que no tenían la mayoría de las pintores anteriores, sobre todo el amplio número resuelto de modo monocromático en blanco y negro, entre las destacan las primeras a mediados los años noventa y algunas de las más características desde ese momento. La adecuación de esos colores a dos rayos centrales de visión distintos complica la composición

diversificando las fugas que sugieren la presencia de los espacios. En ello anticipa el doble movimiento contrapuesto aportado por los dos rayos centrales de visión de *Pinar/El primer lucero* (Lám. 68), en 2012-14, que si no podemos incluir aquí con los fundamentos anunciados de paisaje abstracto y nocturno a la vez es por los rojos encendidos del fondo y la claridad de los verdes con los que presenta una escena bien iluminada en las horas centrales del día; aunque, por lo demás, comparte de pleno los argumentos compositivos y los procedimientos y logros plásticos de estos últimos nocturnos, siendo además la más abstracta de todas y la que muestra una combinación de perspectivas más compleja e integrada. Dos elementos claves, los trazos azules de la parte superior, que se superponen a una bioforma azul y a otra lineal carmín de las que pudiera deducirse la sugerencia de la forma de un pájaro sobre una rama ocultos por la noche, que en realidad sólo es fruto de la empatía del espectador, y la mancha descendente que el pintor arrastró desde la parte superior las unifica, potenciando la elegancia del color carmín mezclado con las tierras que derivan en reflejos cobrizos.



Lám. 68- Juan Fernández Lacomba, Pinar/El primer lucero, 2012-14.



Lám. 69- Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2009.



Lám. 70- Juan Fernández Lacomba, todas Sin Título/Doñana, 2011.

Como dijimos, esas claves compositivas y la orientación plástica con la que Juan Fernández Lacomba utilizó los recursos ya estaban definidas en *Sin Título/Doñana* (Lám. 69), en 2008. Los movimientos de las masas y los colores son análogos, con la diferencia del carmín, aquí rojo enfriado sutilmente con los arrastres; y también el modo de introducir bioformas informales que pudiesen sugerir al espectador la presencia de un pájaro sobre una rama, apenas visibles. Esa negación de la visión y los tonos fríos de la configuración coinciden con la visión nocturna que reconoció en el título de *Nocturno/Carmín*, de ahí que podamos incluirla entre los nocturnos sin apenas margen de error. Basta compararla con *Sin Título/Doñana* (Lám. 70), en 2011, para darse cuenta de la diferencia entre la noche y el día en estos paisajes abstractos. Las manchas expresionistas y su carácter sumario, incluso un cierto

amago de perspectiva focal en la parte inferior, tiene un claro correlato con las dos pinturas anteriores; sin embargo, la fuerza de la luz y el azul nítido y limpio de fondo que podría aludir tanto al cielo como al agua, dejan ver otra realidad, aunque hablemos de una específica plástica.



Lám. 71 – Juan Fernández Lacomba, Sin Título/Doñana, 2012.

Lo expuesto nos lleva a la consideración como Nocturno de Sin Título/Doñana, (Lám. 71), en 2012. La gran diferencia de eta pintura con Sin Título/Doñana, en 2011; y Pinar/El primer lucero, en 2012-2014, está en el color, en la alusión a la falta de luz por medio de colores fríos. La composición es muy parecida a la del primero de los citados, el resultado de la configuración tan distinto como lo son la noche y el día. El plano negro horizontal de la parte inferior, con una inflexión en la parte central, y los arrastres negros que complementan el encuadre quedando abiertos en la zona superior, ocupada por chorreones y estarcidos verdes esmeralda transparentes y translúcidos, prefiguran una perspectiva focal, incompleta e igualmente eficaz. La apertura, parcial, le permitió plantear la fuga lateral de un fondo verde dividido en dos partes, la superior más amplia y con manchas oscuras horizontales que aluden a la noche. La abstracción es aún más acusada aquí; sin embargo, como sucede en Sin Título Doñaña (Lám. 69), en 2009; y Nocturno/ Carmín (Lám. 67), en 2011, en las que las bioformas pudieran relacionarse con pájaros ocultos, las manchas que cruzan el fondo pudieran identificarse con las nubes que cruzan un cielo capaz de reflejar los tonos verdes de las marismas. La unidad tonal y la fuerza de los fríos en primer plano refuerzan los dos conceptos, el de paisaje abstracto y la alusión intelectiva a la marisma.

V Conclusiones.

El análisis de los *Nocturnos* abstractos de Juan Fernández Lacomba permite formular varias conclusiones, la primera reafirmarnos en la necesidad que hubo de partida de aplicar un criterio de demarcación que permitiese distinguir la diferencia plástica con esas otras pinturas figurativas que reconocen la misma situación en los títulos, en las que representó una escena real de noche, planteamiento formal muy distinto del conceptual e intelectivo de los paisajes abstractos que aquí estudiamos. Quede claro, pues, que la simple identificación en el título no es suficiente para identificarlas dentro de un mismo proceso plástico.

La identificación por parte de Alicia Iglesias Cumplido de un primer Nocturno, esta vez sí como paisaje abstracto, en París, en 1983, anticipó en más de diez años el origen de la fórmula compositiva de esta nueva pintura conceptual respecto de la fecha en la que Pepe Ýñiguez había señalado un cambio sustancial en la pintura de Juan Fernández Lacomba. Ese adelanto no desdice la propuesta del teórico, pues el ensayo experimental del pintor quedaría durante más de una década como el ensayo de una posibilidad, primero desechada durante un tiempo, después sujeta a otros aspectos de un proceso evolutivo complejo en la concepción del espacio en un ámbito figurativo determinante.

Una vez instalado en el taller de la linde del Coto de Doñana, en 1994, y una vez desarrolladas distintas etapas figurativas y abstractas asumidos una serie de

principios plásticos, Juan Fernández Lacomba recuperó la idea de paisaje abstracto iniciada en París en 1983. Lo hizo con una serie de pinturas monocromáticas en blanco sobre negro, que remiten directamente al antecedente *Sin Título/Nocturno* (Lám. 4), en el que Alicia Iglesias fijó el inicio de la serie en la citada ciudad. Como en la capital francesa, el pintor reflexionó sobre lo sugerido por los reflejos sobre la superficie del agua por la noche, distinguiendo dos conceptos, el reflejo invertido producido por la luz lunar, de ahí los arrastres con blanco sobre negro intenso, y el movimiento o la presencia de formas germinales, todavía sin definir mas orgánicas y, por lo tanto, símbolo de vida. Entre esas pinturas del año 1994 elegimos como modelo el díptico *La sombra del Derviche* porque en los dos lienzos están implícitas las cualidades fundamentales desarrolladas en dos tipos de pinturas, una en la que los elementos se suceden ordenados y con la jerarquía en la colocación de los cuatro primeros grupos propuestos por Alicia Iglesias Cumplido; la otra con el modelo simplificado y gráfico que corresponde a otro de los grupos propuesto por la misma autora.

El principal logro de la representación en los paisajes abstractos de Juan Fernández Lacomba, la prelación en la colocación de siluetas expresionistas abstractas, esquemáticas o figurativas codificadas y un tanto mecanizadas u orgánicas esenciales, o manchas o trazos informales y abstractos, y la relación entre esos elementos origina unos espacios intermedios, transitados por elementos plásticos afines que los cruzan o flotan ingrávidos manteniendo las claves intelectivas de las configuraciones. Esas cualidades, afines en la mayoría de los paisajes abstractos de la serie de *Doñana* quedaron muy acentuadas en los *Nocturnos* de mediados los años noventa del siglo XX, en los que la inversión producida por los arrastres blancos sobre fondos y junto con manchas negras intensas muy expresivas, aportaron una visión peculiar regida por la incertidumbre y los sugestivo de la noche, en la que otro tipo de luz generó la nitidez necesaria para complementar y destacar las referencias compositivas y la naturaleza abstracta de las pinturas.

No sería exagerado considerar pinturas como *Sin Título/Doñana* (Lám. 12), *Sin Título/Doñana* (Lám. 25), *El río/Las dos orillas* (Lám. 26), todas en 1994, y el tríptico *El río* (Lám. 28), en 1995, y Árbol de ribera nocturno (Lám. 29), en 1996, obras maestras de un género creado y desarrollado por Juan Fernández Lacomba con la experiencia deducida y con independencia de las tendencias abstractas internacionales. En todas ellas, la composición parte de un elemento en primer plano, sea una mancha, una silueta informal o una codificación tendente al expresionismo, y la colocación progresiva de otros motivos plásticos abstractos arrastrados con distintas intensidades en los mismos tonos blancos ocupan los lugares que nuestra mente convierte en espacios por asociación. Esa construcción

de lespacio es el primer fundamento de cada composición. La simplificación extrema de todas las relaciones le proporciona una grandeza adicional, muy personal, tanto como moderna. La excepcional nitidez aumenta los efectos y sugiere la vivencia en el medio natural en la noche más profunda. De ese modo, la capacidad para sugerir una experiencia le proporciona vida y dota a la composición abstracta con un segundo contenido compatible con la realidad, que no afín a la misma desde un punto de vista visual.

Tampoco sería extraño ver en Sin Título/Doñana (Lám. 13), Sin Título/Doñana (Lám. 14), Alba/Tierra (Lám. 15), Sin Título/Doñana (Lám. 16) y Sin Título/ Doñana (Lám. 17), todas en 1994, la autonomía de las formas que, cumpliendo con las fórmulas propias del informalismo, obedecen aquí a otros criterios plásticos, propios, antes enunciados. En ese grupo, las superficies blancas informes cubren en extensión buena parte de los fondos negros, reduciendo hasta un mínimo la sensación de espacio y haciendo valer distintos movimientos y categorías táctiles. En el caso de *Sin Título/Doñana* (Lám. 19) y *Sin Título/Doñana* (Lám. 21), en 1994, la capacidad para desdoblar masas informales que, solapadas, pueden sugerir una forma real que en realidad no está representada. También sería lógico considerar a Sin Título/Doñana (Lám. 20), en 1994, como un ejemplo significativo del grupo en el que centró su mirada sobre un cuerpo vivo con una intención realista clara y directa, eso sí, matizada por la visión nocturna en el medio natural del que la descontextualizó con un primerísimo plano. En relación con el primero de esos grupos, mas teniendo en cuenta la gran diferencia de criterio, podemos apreciar la singularidad gráfica de Sin Título/Doñana (Lám. 23) y Sin Título/Doñana (Lám. 24), las dos en 1995, en las que compitió en distanciamiento reverencial con lo más profundo del arte oriental, sin compartir ningún vínculo estilístico en ello. Todas son pinturas en las que imperan los tonos negros, intensos, a veces brillantes y otros opacos, casi siempre densos, que asumen el espíritu de la noche; y manchas, trazos o formas blancas que con sus arrastres blancos aluden a la visión nocturna aun cuando el pintor ha renunciado de modo expreso a la vista en perspectiva del ojo humano.

Después de un período sin producción específica, a partir del año 2000 Juan Fernández Lacomba introdujo el color como se ve en *Nocturno* (Lám. 30), en 2000; *Nocturno/Río/Doñana /La Vera* (Lám. 31), en 1995-2000; *Marisma de Hinojos* (Lám. 32), en 2000; *Sin Título/Doñana* (Lám. 34), en 2002, todas abstracciones de tipo informalista, que salvo el matiz indicado no añaden ninguna otra novedad a las del período anterior. En otros casos mantuvo la bicromía con arrastres blancos sobre negros, y elevó la forma germinal a un primer plano, como en *Sin Título/Doñana* (Lám. 33), en 2000; *Sin Título/Doñana* (Lám. 37), en 2005; *Sin Título/Doñana*

Doñana (Lám. 44); Sin Título/Doñana (Lám. 45); Sin Título/Doñana (Lám. 46); y Sin Título/Doñana (Lám. 59), todas en 2010, la última mucho más compleja y relacionada también con las del primer grupo.

El grupo monocromático en blanco sobre negro a partir de un motivo en primer plano tuvo continuidad en pinturas como Sin Título/Doñana (Lám. 51); Sin Título/ Doñana (Lám. 52); Sin Título/Doñana (Lám. 53); Sin Título/Doñana (Lám. 54); Sin Título/Doñana (Lám. 55); y Sin Título/Doñana (Lám. 56), todas en 2010. Son mucho más complejas que aquéllas, las cuatro primeras con pantallas densas en lo que refiere a los motivos plásticos del primer nivel visual; y las dos últimas con planos negros en primer plano que invierten las relaciones. La riqueza de los procedimientos y, sobre todo en las dos últimas, el contraste de texturas y el valor de los planos negros, oscuros, brillantes, muy sugerentes, indican el sentido de la evolución, a la vez que mantienen los principios armónicos de la composición. La grandeza de esas dos pinturas permite equipararlas con las más representativas del primer grupo a mediados los años noventa del siglo anterior. Una variante, Sin Título/Doñana (Lám. 40), plantea la composición de modo análogo a las cuatro primeras aquí indicadas; sin embargo, la trama blanca muy gráfica que actúa como una celosía en el primer plano visual la distancia; y un amplio número de pinturas lo hacen de modo análogo con un claro incentivo del color como medio de expresión nocturno: Nocturno/Galápago (Lám. 42); Nocturno/Carriles (Lám. 47), en 2009; Sin Título/Doñana (Lám. 47); Sin Título/Doñana (Lám. 48), las dos en 2010; Sin Título/Doñana (Lám. 60); Nocturno (Lám. 61); Sin Título/Doñana (Lám. 62); Sin Título/Doñana (Lám. 63); Sin Título/Doñana (Lám. 64) Sin Título/Doñana (Lám. 65); y Sin Título/Doñana (Lám. 66), todas en 2011. Con ellas podemos citar Sin Título/Doñana (Lám. 49); y Sin Título/Doñana (Lám. 50), en 2010, con la novedad de ciertas veladuras.

Siguiendo la tónica polivalente que ya apuntamos desde el inicio de la serie de *Doñana*, Juan Fernández Lacomba también llevó al *Nocturno* en esta segunda etapa elementos de la realidad como parte de la sucesión de motivos plásticos dispuestos en un orden intelectivo o como plano único que cumple idéntica función. No son abundantes estas pinturas en su producción, mas si hay casos suficientes para establecer el grupo: *Marina Nocturno* (Lám. 35), en 2004; *Nocturno/Marisma* (Lám. 36), en 2005; *Nocturno/Cálidos* (Lám. 38); *Nocturno/Ocaso* (Lám. 39); *Noche/Marisma* (Lám. 41), los tres en 2008. *Nocturno pinar/Marisma* (Lám. 43), en 2009; y *Dehesa/Nocturno* (Lám. 57), en 2010.

La evolución final después de más de veinte años de trabajo en una misma serie respondió a dos criterios principales, la reafirmación de los criterios compositivos y la concepción del espacio en función de relaciones plásticas internas, y el uso

del color, preferentemente frío, como parte muy peculiar de la visión nocturna o, mejor dicho, de su posibilidad de interpretación. Hasta ahora, podemos afirmar que los *Nocturnos* de mediados los años noventa eran inconfundibles con su bicromía blanca-negra; e igualmente, que esa cualidad se mantuvo en una serie de pinturas posteriores, entrado el nuevo siglo, a la vez que en otras introdujo el color, resultando a veces complicado distinguirlas de otras en las que, aun respondiendo a las claves compositivas del paisaje abstracto, aludió a horas extremas del día. Desde ese momento, hay *Nocturnos* que si no reflejan tal cualidad en el título difícilmente podremos percibirlos como tales.

Es lo que sucede con *Nocturno/Carmín* (Lám. 67), en 2011. No guarda la mínima relación con la bicromía blanco-negro, todo lo contrario, la riqueza cromática apunta en otro sentido. Si no fuese por el título no podríamos imaginar que se tratase de una escena nocturna, ni siquiera valorando la posibilidad de identificar la bioforma oscura con un pájaro sobre una rama disperso en la oscuridad de la noche. El color, y la importancia del carmín que también aparece en el título, no lo permiten. Es otro modo de Nocturno, tardío, con el que aludió a un ojo acostumbrado a ver en la oscuridad, a repensarla con un nuevo sentido cromático que la relaciona con el resto de pinturas de la serie. Las analogías formales y la identificación de los colores fríos, con predominio de los verdes, y contrastes rojos oscuros que contribuyen a incentivar la construcción intelectiva de los espacios, con Sin Título/Doñana (Lám. 69), en 2009; y Sin Título Doñana (Lám. 71), en 2012, permite identificarlos también como *Nocturnos* de esta variante final. El carácter frío de los tonos indicados el que las distingue de otras como Sin Título/Doñana (Lám. 70), en 2011; y la de tamaño colosal Pinar/El primer lucero (Lám. 68), en 2012-14, en las que los toques de color, muy intencionados en los amarillos y el fondo azul vívido de la primera y en la viveza del fondo rojo de la segunda se distinguen y distancian de la limitación gradual de las anteriores, propia de una interpretación sugerente de la noche.

EL PÁJARO DE BENÍN | VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS NÚMERO 7 DICIEMBRE DE 2021 ISSN 2530-9536 [pp. 97-104]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.04

PICASSO, LOS FRAGMENTOS FIGURATIVOS MODELADOS EN BOISGELOUP, EN 1931 Y 1932.

PICASSO, THE FIGURATIVE FRAGMENTS MODELED IN BOISGELOUP, IN 1931 AND 1932.

Andrés Luque Teruel Universidad de Sevilla

Resumen: La nueva escultura modelada de Picasso en Boisgeloup muestra un sólido dominio estructural y el conocimiento de la estatuaria clásica como punto de partida para la deformación orgánica que lo llevó a una nueva renovación formal. Los originales planteamientos del natural, el paso gradual hacia las abstracciones orgánicas y la definición de configuraciones estructurales propias, muestran la extrema audacia creativa del artista, lo avalan como escultor en el amplio sentido del término y lo sitúan en el extremo vanguardista que siempre lo caracterizó.

Palabras Claves: Picasso, Escultura, Vanguardias, Abstracción Orgánica, Informalismo.

Abstract: The new Picasso's sculpture shape in Boisgeloup sign a solid structural dominion and classical statuary knowledge as departure point for organic deformation for a new formal renovation. The natural original concept, the gradual pace toward organic abstraction and the definition of a proper structural shape, show the maximum artist's creative boldness how commerce as sculptor and place in the avant garde extreme who always distinguish.

Keywords: Picasso, Sculpture, Avant-Garde, Organic Abstraction, No formalist.

I Estado de la cuestión.

En los que refiere a las esculturas modeladas por Picasso en Boisgeloup, en 1930-1934, las distintas aplicaciones presentan secuencias amplias y completas, muy bien identificadas, en las que procedió sobre referencias naturales, unas veces resueltas como tales; otras como estímulos para las experimentaciones y las deformaciones biomórficas, en las que proyectó de distintos modos la naturaleza orgánica de las configuraciones y los elementos. Los términos fueron debidos a Christian Zervos, testigo excepcional junto a Daniel-Henri Kahnweiler y Gilberte Brassaï del proceso creativo de las esculturas que Picasso modeló en barro o, sobre todo, en yeso entre 1928 y 1933 (Zervos, 1928, 277) (Zervos, 1929, 341). La definición quedó establecida como principio de identificación de unos desarrollos volumétricos y formales inéditos en el arte de vanguardia. En esas aplicaciones, Picasso trabajó los formatos en miniatura, el tamaño académico, el natural y la escala monumental, ello con independencia del tema representado y de la escala originaria.

Dos de ellas, las más significativas, las series formadas por las *Cabezas de María Teresa Walter* (Alix, 1987, 235), y las *Bañistas* (Spies, 1989, 149-158), fueron simultáneas y se extendieron a lo largo de toda la cronología propuesta, tanto en el desarrollo de la aplicación inicial como en otras sobre una referencia tomada de aquélla. La secuencia de la primera serie citada es coetánea a la de *La gran estatua*, a finales de 1930; y los estados consecutivos titulados *Bañista sentada*, *Bañista tendida* y *La bañista de Boisgeloup*, en 1931. La acción simultánea de soluciones procedentes de dos aplicaciones distintas fundamentó el modelado de obras concretas, como la *Dama Oferente*, escultura monumental compuesta con el criterio sintético de la mayoría de sus grandes cuadros, incluidos *La familia de Saltimbanquis*, *Las Señoritas de Aviñón* y, unos años después, *Guernica*.

Muchos de los estados de cada una de las series fueron recopilados por Christian Zervos (Mañero, 2010, 280) y publicados en la revista Cahiers d'Art en París entre 1926 y 1960. Quedaron pendientes el análisis de la creatividad técnica, la sistematización de las cualidades formales y el establecimiento del alcance estético de los distintos estados en la relación que les corresponden dentro de cada serie.

La escultura modelada por Picasso en Boisgeloup está relacionada con una considerable cantidad de dibujos escultóricos y esculturas del período comprendido entre 1927 y 1930, en las que Werner Spies distinguió tres grupos (Spies, 1989, 97-117), el primero reconocible por la unidad de los volúmenes, densos, estereométricos, como se aprecia en los proyectos escultóricos *Las*

bañistas del Paseo de la Croisette¹, firmados en Cannes en el mes de julio de 1927, bien estudiados por Christian Zervos (1929, 342-344), y en las esculturas Bañistas (Metamorfosis I) y Bañista (Metamorfosis II), modeladas en París el año siguiente, que Peter Read identificó como alternativas al conocido Monumento a Apollinaire realizado con alambres soldados (Read, 1985, 183). El segundo grupo se distingue por la adición de volúmenes modelados independientes y ensamblados después, sistema anticipado en los dibujos Escultura abstracta de Cannes I a IV del año 1927, Escultura abstracta de Dinard I y II, y Figura de Dinard I a XIII, éstos del año 1928. El tercer grupo se caracteriza por las esculturas que respondiendo a ese sistema aditivo incluyeron además objetos reales con los que remitió a dobles significados visuales. Alfred Barr (1946, 150) las llamó esculturas metamórficas por su capacidad de transformación y Francoise Levaillant (1966, c 5) vio en ello un estado transitorio en el que los apéndices son volubles y prefiguran transformaciones que nunca llegan a la escisión.

Werner Spies partió de esa suposición y apoyó la procedencia estructural del conocimiento y la admiración hacia la arquitectura megalítica (Spies, 1989, 97); aunque todo quedase en la mera opinión, pues no aportó ninguna prueba documental ni argumentos que permitiesen fundamentarlo con la coherencia oportuna. Por eso no tiene justificación que John Golding lo admitiese sin más, como una máxima categórica que justificó con la equivalencia los signos neolíticos y la relación directa con Joan Miró (Penrose y Golding, 1974, 65) (Golding y Penrose, 1983). Influencia supuestamente común que Victoria Combalía apenas tuvo en cuenta cuando estudió los paralelismos y las influencias entre ambos pasados casi veinticinco años (Combalía, 1998, 69). Werner Spies reconoció, por otra parte, que las deformaciones de estos dibujos y esculturas de Picasso buscan la proyección lineal de los contornos ininterrumpidos y responden a un método operativo que ya está definido en las esculturas *Bañista* (*Metamorfosis I y II*), con las que sólo estableció las diferencias propias de la ejecución en distintos medios cuando los estados están resueltos con diferentes procedimientos (Spies, 1989, 98).

II Cabeza de toro.

Picasso modeló una *Cabeza de toro*², en 1931. La representó apoyada sobre la parte inferior de la mandíbula, sin cuello ni soporte de ninguna clase. El planteamiento cúbico y el trabajo ortogonal, remiten a los conceptos y los procedimientos iberos.

^{1.} Carnet número noventa y cinco o de Cannes. Antiguo Carnet número quince. Lápiz sobre papel, 30´3 x 23 cm. Zervos (Z) VII, 90 a 109; Geiser (G) 95; Museo Picasso de París (MPP) 1990, 107.

^{2.} Colección Particular, original en yeso, 36 cm. de altura. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, $35 \times 55 \times 53$ cm. KB 58; WS 127; MPP 296.

El inorganicismo y la simplificación del volumen en beneficio del énfasis de bloque, proceden de la misma fuente. El modelado minucioso de un elemento concreto, la boca, atenta al natural, indica la aportación contemporánea. Las superficies, rugosas, uniformes en toda la cabeza, adquieren ciertos matices en los apéndices extremos, más rugosas y toscas las orejas; pulidos y suaves los cuernos, éstos en correspondencia con el hocico. Los únicos elementos detallados en superficie son los ojos, grabados, como los iberos; sin embargo, almendrados y desdoblados con distinto criterio. La apertura de la boca aporta una sonrisa enigmática, ingenua. Picasso otorgó de nuevo propiedades humanas a un animal. La sonrisa de *Cabeza de toro* remite a las de las esculturas iberas y las griegas arcaicas, interpretada con un sentido del humor irónico, muy propio.

III Rostro y Cabeza de mujer.

Picasso modeló otras cabezas, éstas humanas, menos conocidas, y muy avanzadas. Son las tituladas *Rostro*³, en 1931-1932, y *Cabeza de mujer*⁴, en 1932. La primera, *Rostro*, es una abstracción orgánica de pequeño formato, en la que volumen, oval e invertido, fragmentado, tal se aprecia en el margen lateral derecho, combina la redondez básica con la prominencia de un saliente diagonal, en el que la depresión de base en la parte superior contrasta con el claroscuro determinado por el ángulo inferior e interno. Si se aprecia el desarrollo formal, la abstracción es plena; si se tiene en cuenta el título y se asocia la forma a una identidad física, tal sería resultado del aislamiento y la simplificación de la estructura nariz frente, interpretada y ofrecida como tal.

El planteamiento de *Cabeza de mujer* es análogo, aunque la solución del relieve, en vez de bulto redondo, y la inversión de la forma, adaptada a los dos tercios superiores de un soporte rectangular, al que sobrepasa en altura, y en cuyo tercio superior grabó la silueta esquemática de un busto, le proporcionan características distintas. La técnica mixta estableció dos niveles de representación, el inferior, grabado, figurativo, pese a la radical simplificación; el superior, en altorrelieve, abstracto y orgánico, debido a la modulación de la superficie esférica en extensión que, rebajada en la zona central, en torno a un resalte rectilíneo intacto en diagonal exterior, en la parte superior derecha, rebajada respecto de la altura total, ofrece

^{3.} Colección Particular. Original en yeso, 21 x 18 x 14 cm. WS 126.

^{4,} Museo Picasso, París, original en yeso, 65 x 43 x 22 cm. KB 53; WS 120; MPP 295. Museo Picasso, París, ejemplar único en bronce, fundido por Coubertin el día veinticinco de junio de 1981, 64′3 x 42′5 x 22 cm. WS 120; MPP 1980, III.

una nueva versión de la estructura nariz frente. El tratamiento positivo-negativo y el contraste de ese juego de formas con el busto lineal, le confieren un singular atractivo.

IV Forma.

La escultura titulada *Forma*⁵ (Fig. 6), en 1931-1932, se presenta como un ejercicio indefinido, que, no obstante, no es tal. El doble apoyo del elemento recto diagonal y la extensión oval en ángulo que ocupa el primer nivel de la parte delantera, y la proyección, abultada y ligeramente caída de la extensión que prolonga la diagonal, concuerdan con la simplificación orgánica de unos órganos sexuales masculinos. El pequeño apéndice superior que compensa la estabilidad de la base de la extensión diagonal, posible punto de unión con el cuerpo; y las texturas uniformes y rugosas, distraen la atención y disipan la identificación.

V Pájaro.

La que está casi entera es *Pájaro*⁶, en 1931-1932, sólo le faltan las patas. El modelado es muy parecido al de *Forma*, varía en la proyección de las pequeñas extensiones, las superiores y abiertas en representación de las alas; las traseras, abiertas en abanico, informes, apenas insinuadas, de la cola. La cabeza tiene el aspecto de una silueta, identificable y, al mismo tiempo, un tanto indefinida.

VI Ojo I a IV.

Los fragmentos más representativos como tales son los que representan ojos. No son partes de esculturas fragmentadas o incompletas, ni estudios, sino esculturas en sí, con una función determinada como colgante. $Ojo\ I^7$, en 1931-32, está grabado en una superficie pulida; $Ojo\ II^8$ y $Ojo\ III^9$, en 1931-1932, presentan un modelado sutil, que asume las condiciones lineales del primero. $Ojo\ IV^{10}$ presenta un volumen potente que lo independiza junto a una parte del soporte, en el extremo superior, que así, descontextualizado, remite a la frente y la cabeza incompleta. $Ojo\ V^{11}$ es más avanzado aún, pues la potencia del volumen es tal que se presenta aislado en sí y en varios niveles, desde la órbita, trasdosada, exterior, hasta la base bajo el párpado abierto y estirado. Esa naturaleza y el valor del fragmento las asocia a una

^{5.} Colección Particular. Original en yeso, 15 x 26 x 8 cm. WS 121.

^{6.} Colección Particular. Original en yeso, 25 cm. de altura. WS 125.

^{7.} Colección Particular. Original en yeso, 13 x 12 cm. WS 122 A.

^{8.} Colección Particular. Original en yeso, 5 x 8 cm. WS 122.

^{9.} Colección Particular. Original en yeso, 13 x 10 cm. WS 124 A.

^{10.} Colección Particular. Original en yeso, 5 x 12 x 10 cm. WS 124.

^{11.} Colección Particular. Original en yeso, 5 x 5 cm. La anilla de sujeción, de hierro y visible, 9 x 5 cm. WS 123.

particular visión de la Antigüedad, reinterpretada con asombrosa naturalidad y actualizada hasta hacerlas irreconocibles.

BIBLIOGRAFÍA:

AAVV. Picasso Clásico. Málaga, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga.

Alix Trueba, J. (1987). Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Madrid, España: Centro de Arte Reina Sofía.

Aragon, L; y Bretón, A. (1928). Le cinquantenaire de l'hystèrie (1878-1928). París, Francia: La Révolution Surréaliste, (11).

Baer, B. (1992). Creatividad, mitos y metamorfosis en los años treinta. En AAVV. Picasso Clásico. (pp. 111-154). Málaga, España: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Medio Ambiente y Ayuntamiento de Málaga.

Barr, A. (1946). Picasso, fifty years of his art. Nueva York.

Bowness, A. (1983). Picasso's sculpture. Picasso in Retrspect. Granada.

Brassaï, G. (2002). Conversaciones con Picasso. Méjico D.F, Méjico: Fondo de Cultura Económica.

Combalía, V. (1998). Picasso-Miró. Miradas cruzadas. Madrid, España: Electa.

Cowling, E; y Golding, J. (1994). Picasso: Sculptor/Painter. Londres, Inglaterra: Tate Gallery.

Daix, P. (1991). Picasso. Barcelona, España: Planeta.

Golding, J; y Penrose, R. (1983). Picasso in Retrospect. Granada.

Jackson, R. (2003). Picasso y las poéticas surrealistas. Madrid, España: Alianza.

Jardot, M. (1955). Picasso: Peintures 1900-1955. París, Francia: Museo de Bellas Artes Decorativas.

Kenney, E. J. (1973). The style of the Metamorphoses. En Binns, W (Coor.). Ovidio. Londres y Boston.

Léal, B; Piot Ch; y Bernadac, M-L. (2000). Picasso Total; Barcelona, España: Ediciones Polígrafa.

Leiris, M. (1930). Toiles récentes de Picasso. En Documents, 57-70.

Levaillant, F. (1966). La danse de Picasso et le surrealisme. L'Informatio d'Historie de l'Art, cuaderno cinco.

Luque Teruel, A. (2005). Picasso, el desarrollo del sistema en la dimensión escultórica propia, de 1914 a 1924. *Norba-Arte*, (XXV), 199-217.

Luque Teruel, A. (2007): Picasso. Sistema creativo propio. *Espacio y Tiempo* (21), 95-121.

Luque Teruel, A. (2012): Picasso y Christian Zervos, los dibujos escultóricos del cuaderno de Cannes, en 1927, y las esculturas biomórficas modeladas en París, en 1928. *Ars Longa* (21), 407-428.

Mañero Rodicio, J. (2010). Christian Zervos y Cahiers d'Art. La invención del Arte Contemporáneo. *Locus Amoenus* (10), 280-301.

Martín Martín, F. (1982). El Pabellón Español en la Exposición Universal de París en 1937. Sevilla, España: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Olderogge, D. A. (1969). El Arte Negro, (39).

Penrose, R; y Golding, J (Coordinadores). (1974). Picasso 1881/1973. Barcelona, España: Gustavo Gili.

Ramírez de Verger, A. (1995). El estilo de las Metamorfosis o el arte de contar un cuento. En Ovidio. Metamorfosis. Madrid, España: Alianza, 1995.

Read, P. Picasso et Apollinaire. Les Metamorphose de la memoire, 1905-1973. París, Francia: Jean Michel Place.

Spies, W. (1971). Esculturas de Picasso. Sttugart, Verlag Gerd Hatje; y Barcelona, España: Gustavo Gili.

Spies, W. (1989). La escultura de Picasso. Barcelona, España: Polígrafa.

Spies, W. (2000). Picasso sculpteur. París, Francia: Centro Pompidour.

VVAA (2000). Picasso Total. Barcelona, España: Polígrafa.

Warncke, C-P. (1992). Picasso; Colonia, Alemania: Benedikt Taschen.

Zervos, C. (1928). Catálogo de la obra de Picasso. Zervos, C. (1928). Sculptures des peintres d'aojourd'hui. París, Francia: Cahiers d' Art (7), Vol. 3.

Zervos, C. (1929). Proyectos de Picasso para un monumento. En Cahiers d' Art (8/9), Vol. 4. París, Francia.

EL PÁJARO DE BENÍN | VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS

EL PÁJARO DE BENÍN. VANGUARDIAS Y ÚLTIMAS TENDENCIAS ARTÍSTICAS NÚMERO 7
DICIEMBRE DE 2021
ISSN 2530-9536
[pp. 105-122]

https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2021.i7.05

LA PRODUCCIÓN PICTÓRICA DE JOSÉ PÉREZ OCAÑA. THE PICTORIC PRODUCTION OF JOSÉ PÉREZ OCAÑA.

Manuel Bas Lozano. Universidad de Sevilla.

Resumen

A lo largo de estas páginas se pretende conocer no sólo las inquietudes del artista en su faceta como pintor; sino también mostrar cuales eran sus referencias, fuentes de influencia y las diferentes técnicas utilizadas por él a lo largo de su efímera e intensa vida artística.

Palabras claves: Pintor, influencias, técnicas.

Abstract

Throughout these pages it is intended to know not only the concerns of the artist in his role as a painter; but also to show what were his references, sources of influence and the different techniques used by him throughout his ephemeral and intense artistic life.

Keywords: Painter, influences, techniques.

La pintura de Pérez Ocaña no se puede concretar sólo en una línea artística, debido a la capacidad de este para tomar influencias de los diversos estilos y aplicarlos en sus obras, con ello se muestra la evolución que tiene y como se le puede considerar en ciertos aspectos de genio¹.

La lógica estilística y el discurso plástico contemporáneo a su tiempo, centra su trabajo en el amor y el empeño que consagró el artista, hacia plano de indeterminación y tópicos que ha llevado a tratar su obra de un modo superficial. Como se puede observar en la escasa biografía se muestra un interés por mostrar el mensaje popular por parte de Ocaña para justificar su imprecisión. Pese a ello aparecen dos puntos claves como es la expresividad en sus formas y colores, y sobretodo el mostrar la cultura popular andaluza.

Estos ayudan a entender la producción pictórica de Ocaña. En primera instancia relacionada con cuestiones formales y técnicas, las cuales definen en cierto modo su pintura, y relaciona con las principales influencias pictóricas. Además de los referentes que lo aproximan a una definición de su estética, que ayudan a analizar su proceso de evolución.

El mundo que Ocaña recrea en sus pinturas, relacionado con su vida y vivencias, temática que está muy presente en todas sus exposiciones, disfraces y performances. Desarrolla un programa iconográfico basado en esos factores: la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad. Será en la pintura donde Ocaña define e inmortaliza su iconografía, la aportación más valiosa de su producción pictórica.

La pintura fue el germen de la expresión artística del artista, vía en la que da rienda suelta a su interpretación el mundo y la realidad. Comienza a crear y eternizar sus fetiches² 2 y establecer su iconografía.

Su pintura considerada como obra de arte en sí misma, se convierte en el testimonio de una forma de vida, de una sensibilidad homosexual o en reflejo de la sociedad de su época. Documento y obra física de un arte efímero, entroncado con el nuevo concepto de arte que promovía el movimiento conceptual que se desarrollaba en paralelo a Ocaña y que por su inadaptación a las nuevas tecnologías reflejaba mediante sus cuadros. José Mª Carandell en un artículo sobre la exposición *La primavera*, indica que en las pinturas de Ocaña reflejan los disfraces y actuaciones, además del entorno del artista. Legando a convertirse en un documento gráfico tradicional y popular.

^{1.} ZABALA, Ignacio: Ocaña, pinturas. Madrid, 1985, pp. 2-30.

^{2.}TORRUELLAS, P: "Exposición de Ocaña 1982" en *Proyecto de la Exposición La primavera*. Barcelona, 1981.

En sus obras pictóricas se muestra ciertas influencias del Fauvismo, propio de Matisse(figura 1); la tendencia de los Impresionistas alemanes como son Kirchner (figura 2), Jawlenky (figura 3) y Max Pechstein (figura 4) y de la escuela de París, mencionando a Modigliani (figura 5) y Marc Chagall (figura 6), de este último ejercerá una gran influencia en sus obras y la tendencia Naif, destaca la influencia de Henri Roseau (figura 7). Todas estas vanguardias se unirán con el recuerdo de las pinturas negras de Francisco Goya, gracias a la admiración del pintor cantillanero a uno de los grandes pintores del arte español de todos los siglos³.

La pictórica de Ocaña se caracteriza por una interpretación del dinamismo, deformación expresiva, color y sentimiento, además existe un interés por parte del artista de mostrar un mundo que tenga una mirada realista.

Ocaña será un personaje que ir evolucionando a lo largo de su carrera artística y en su propia vida. A la hora de establecer una evolución de su vida artística y en este caso pictórica, mencionar la existencia de escasos datos de su etapa inicial, en la cual se observa un interés hacia el arte e investigar con sus propias capacidades al copiar estampas y usar a la vez que experimenta con la técnica del óleo. Dicha técnica estará muy vinculado en sus cuadros en sus comienzos.

Destacar que el primer intento de recomponer la trayectoria pictórica de Ocaña aparece en el estudio realizado por José Antonio Ferrera, en 1985. Desarrolla brevemente la evolución de Ocaña como pintor y escultor en un capítulo titulado: *mundo pictórico-artístico de Ocaña*⁴, sintetiza su iniciación en la pintura y el giro de estilo y técnica que se produce a su llegada a Barcelona.

En sus primeros años su pintura se caracteriza por una fuerza arrolladora y apasionada, de ahí la consideración de la realidad pictórica. Se observa su aprendizaje autodidacta; un gusto académico, el mundo griego como fuente de inspiración⁵.

Con el tiempo, la influencia catalana se apoderará de Ocaña y también lo hará en sus obras. Desarrollará el informalismo abstracto, dando lugar una pintura gestual y matérica. Además llevará a cabo una nueva figuración y establecerá una pintura con de aspecto más conceptual. Como se ha mencionado anteriormente, estará muy atento a las vanguardias y al arte europeo del siglo XX.

^{3.} MUÑOZ CANTOS: "Ocaña, la primavera", Artes plásticas, 52, 1982, pp. 39-42.

^{4.} FERRERA BARRERA, J. A: *Antonio Sánchez Palma*, 1870-1923, *José Pérez Ocaña*, 1947-1983: *dos pintores cantillaneros*. Sevilla, 1985, pp. 50-52.

^{5.} JACCARD- BEUGNET, A. M.T. Domon: *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. BesaÇon, 1984, p. 26.

La exposición *La Primavera* marcará un punto de inflexión para la evolución de la carrera del artista. En estos momentos Ocaña se orienta por la figura de Fernando Roldán, galerista de la exposición. Gracias a los consejos de Roldán, se observa como el pintor se olvida del óleo para emplear el acrílico⁶, lo cual da lugar a una pintura con una mayor inmediatez y ligeresa.

Esto hace que el acrílico habrá nuevos horizontes que se mostrarán en la pintura del artista. En estos momentos llevará a cabo una pincelada más suelta, al igual que en las composiciones. La técnica mejora, se atreve con cuadros de gran formato y utiliza como soporte papel de embalar. Por último, la matriz generadora hace que se aparte de los modelos tradicionales. El óleo pasará a un segundo plano al ser lento para su capacidad creadora, en estos momentos apuesta por lo agresivo y escandalizante debido a la influencia del entorno, la Barcelona cosmopolita.

Esta rebeldía se mantendrá con la utilización del "Guach", técnica que permite una mayor libertad y expresividad en la utilización del color. Combinará con la acuarela y más tarde retomará el carácter academicista en sus obras. En su labor pictórica se observa la simbiosis entre luz y color. Siempre mostrando la originalidad de fuerte carácter irreverente ante todo academicismo y purismo estético.

Sus obras expresan estados o situaciones, que en cierto modo calzan con el espíritu y personalidad de Ocaña. Se muestra marginación, vitalidad, pasión, rebeldía, valentía, ingenuidad, espiritual y folklore⁷.

Otro aspecto a destacar como en sus obras ciertos autores hablan de una iconografía, en la cual se muestra una fuerza arrebatadora y la cultura popular de su Cantillana natal, que muestra la de los años 50 y 60 de una forma casi obsesiva. Además aparece un guiño a la felicidad, triunfo de la alegría, sabiduría popular, inocencia y virtud de la ingenuidad, elementos que proclama el artista en su libertad humana.

Estas características mencionadas son recogidas en los diferentes personajes que se pueden agrupar en distintos grupos y temáticas.

En primer lugar el tema de la homosexualidad, siempre representado mediante grupo de mujeres y el tranvestismo. Este último posee una serie de elementos como la mantilla, peineta, flores, traje de flamenca y mantones.

^{6.} Las últimas obras de Ocaña en acrílico sobre papel nunca fueron expuestas en Barcelona hasta la reciente exposición "Ocaña 1973-1783: acciones, actuaciones, activismo" comisariada por Pedro G. Romero, en el Palau de la Virreina, donde se expuso una mínima parte de representación. Su última obra realizada en acrílico se pudo ver de forma casi completa en la exposición retrospectiva *Ocaña*. *Pinturas*. Realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC. Madrid. 1985.

^{7.} FERRERA BARRERA, José Antonio: *Antonio Sánchez Palma, 1870- 1923, José Pérez Ocaña, 1947-1983: dos pintores cantillaneros...* op.cit., pp. 58-61.

En segundo lugar la figura de la mujer, muy presentes en sus pinturas y donde proclama el matriarcado cantillanero y donde cabe resaltar personajes como viejas sabiondas "filósofas en las puertas sentadas" consideradas ancestral a la sabiduría y con cierta astucia y bondad, madres protectoras, alegres mantoneras, prostitutas marginales y la faceta de la mujer en sus múltiples perfiles.

El niño será otra temática a tener muy en cuenta en sus obras, con ellos pretende mostrar la ingenuidad, la inexperiencia y recuerdos de la infancia del pintor mediante personajes como los ángeles y monaguillos, como se muestra en la obra *Mi velatorio o premonición* (figura 8).

Las vírgenes (figura 9) serán otras de sus representaciones, las cuales relaciona con el tema de la homosexualidad y una expresión del folclore andaluz que enlaza con el ámbito de la maternidad y femineidad. Elemento de idolatría y fetichista y que enlaza con lo regio, lo bello, terrenal, sublime, espiritual a la vez que carnal. Destacar la obra *María de las Ramblas*, en la cual se puede apreciar su autorretrato donde combina el carácter sacro de la inmaculada con lo terrenal al ser una prostituta⁸.

Por último mencionar los aspectos de los retratos (figura 10). Se caracterizara por ser un perfecto analista humano, empleando referencias estilísticas y de color y expresa la personalidad del retratado a través de una prenda, postura, afición o devoción. Estos personajes suelen aparecer en escenas populares y en otras escenas de aspecto más sobrio y conmovedor.

En su catálogo de retratos se encuentra desde el retrato de personajes conocidos en la Barcelona de aquella época hasta personas anónimas del pueblo⁹.

Ocaña supo utilizar sus dotes como publicidad, la cual complemento de su pintura, ayudó a crear el personaje mediático y transgresor que nace de su homosexualidad como forma reivindicativa y creativa dentro del arte de acción. Su travestismo performático se quedó marcado durante toda su vida, y en cierto modo se mantiene en nuestros días.

Pintor incansable y trabajador, de ahí el elevado número de obras producidas en su breve carrera artística. La obra pictórica al igual que su trabajo en las otras disciplinas, quedó interrumpida por su repentina muerte, en ocasiones quedando inconclusa. El dilatado patrimonio pictórico de Ocaña muestra su visión más sincera.

Una vez tratada y analizada en profundidad la pintura ocañera, se puede comprobar como en ella existe una complejidad simbólica. Este hecho hace que su producción

^{8.} FERRARI, José: CIOC (centro de interpretación Ocaña, Cantillana). Cantillana, 2018, p. 40.

^{9.} NARANJO FERRARI, José: CIOC (centro de interpretación Ocaña, Cantillana)... op.cit., p. 42.

se convierta en un modo de publicidad que en ocasiones deslumbró a otros artistas coetáneos que se dedicaban a esta faceta artística en mayor profundidad.

Las pinturas se caracterizan por reflejar mediante diferentes sistemas los pensamientos y aptitudes del artista. Ocaña refleja en sus pinturas, como en el resto de sus producciones artísticas, los recuerdos de su niñez en su localidad natal y su orientación homosexual, mediante formas reivindicativas. Estos dos factores aparecen reflejados en sus obras mediante diferentes personajes que hacen formar una iconografía propia del artista.

Ocaña se inició en el arte con la pintura, ya que fue el primer canal por que dio rienda suelta a su particular forma de ver el mundo, interpretando la realidad a su modo de ver la vida. Pep Torruellas lo argumenta y valora en los cuadros expuestos en la exposición *La Primavera* de1981.

En este aspecto, esto sirvió a Ocaña como vía de escape. Al tener su origen como pintor de paredes o "de brocha gorda", este buscó el reconocimiento y la valoración de su pintura de caballete como modo de distanciarse de su antiguo oficio y afirmar sus pretensiones artísticas.

Al ser consciente de sus carencias artísticas, en cuanto a la formación artística e intelectual y a los posibles impedimentos que podía acarrear, busca la necesidad de avalar su producción con sus experiencias personales, con el fin de crear una obra abierta e interdisciplinar que rebasa los límites de la propia pintura.

Como se ha podido comprobar en el análisis, Ocaña se inicia con una pintura académica, nada personal y sin referentes. Con su llegada a Barcelona y al entrar en contacto con otros artistas su concepto de arte cambia de un modo radical. En estos momentos conoce las tendencias pictóricas más actuales que se estaban desarrollando en la España del momento, destacando el informalismo abstracto, la pintura gestual y matérica, la nueva figuración y la pintura conceptual.

Por ello, abandona esa pintura fría y se abre a nuevos horizontes, sobretodo destacar el papel del fauvismo¹⁰ al emplear el color como elemento principal del cuadro. El uso de colores planos y puros, la simplificación de formas, aunque no comparta los planteamientos, ni los valores que dieron origen a este movimiento. Ocaña

^{10.} Movimiento artístico europeo de origen francés. Su término deriva del francés Fauvisme.

apuesta por la deformación expresiva, color, dinamismo y sentimiento, de este último aspecto destaca su relación con el expresionismo¹¹.

El fauvismo, movimiento vinculado con la obra pictórica ocañera, tiene su origen en la influencia post-impresionista de Gauguin. Movimiento de carácter pictórico que basa su técnica en el óleo. Uso del color mediante la técnica de divisionismo¹², es decir, los tonos no se mezclan en la paleta, se colocan de manera íntegra en el las distintas partes del lienzo.

Las primeras obras presentan el rostro humano basados en colores rojos, verdes o morados ajenos a la carnalidad. Los contornos se presentan marcados con una línea gruesa de color negro. Esta característica se observa en algunos retratos del pintor.

Rechazaban el concepto de belleza tradicional, apostando por la libertad expresiva, relacionando con los estudios de Freud, quién definió el inconsciente, definición que supuso un revulsivo en la vida intelectual y en el arte europeo de la época.

Influencia de las expresiones artísticas de África y Oceanía gracias al comercio de arte que empezaba a despuntar en los círculos de París. Las máscaras, los roleos de tatuajes y la desnudez de estas culturas fascinaron a estos artistas.

Se elimina la perspectiva, los claroscuros y, en estadios avanzados del movimiento, se reduce al mínimo la decoración pictórica. La luz llega a través de los colores, y no por el juego de las sombras. Las formas se simplifican y se recurre a lo natural, a lo primitivo e instintivo, esta relación con Ocaña es muy características al ser tachada algunas de sus obras de primitivistas por expertos en la materia. Con el solo uso del color se intenta captar los sentimientos y el simbolismo de los objetos¹³.

En cuanto al impresionismo, este posee una serie de características que se pueden establecer relaciones con una parte de la producción pictórica de Ocaña.

El expresionismo es una deformación de la realidad expresándola de un modo subjetivo. Los expresionistas captaban los sentimientos más íntimos del ser

^{11.} Corriente literaria y artística surgida en Alemania a comienzos del siglo XX, cuyos principios se basan en expresar las emociones en lugar de plasmar la realidad. Este movimiento supone una reacción al Impresionismo, movimiento que pretende representar la impresión que lo real produce en la vista.

^{12.} El divisionismo o cromoluminarismo fue el estilo característico en la pintura neoimpresionista, definido por la separación de colores en puntos individuales que interactúan ópticamente.

^{13.} ELDERFIELD, John: El Fauvismo. Madrid, 1983, pp.11-15.

humano, con una angustia existencial como principal componente de su estética.

Potenciar las emociones del espectador distorsionando deliberadamente y exagerando los temas. Basándose en la intuición, depura, intensifica e interpreta la realidad, pero nunca se aparta totalmente de ella. Los expresionistas manifiestan sus emociones sin preocuparse de la realidad.

Utilizan colores fuertes y puros, al igual que el fauvismo y la pintura de Pérez Ocaña, con formas retorcidas y una composición agresiva. No importa ni la luz ni la perspectiva, alterada de manera intencional¹⁴.

Posee una fuerte carga dramática, tanto en las arte, como en la poesía, el teatro, la música, etc... con el fin de llevar a cabo una libertad individual, basada en el irracionalismo y el pesimismo, a través de una temática que se acercaba a lo prohibido, a lo fantástico y en ocasiones a lo morboso¹⁵.

La mímesis estética de los pintores vanguardistas europeos, unida a la intuición y su creatividad, son los componentes que dan forma a la plasmación de su mundo e iconografía. En su evolución existe una cierta incoherencia estilística con continuos aciertos y retrocesos. Como consecuencia de este conglomerado de estilos es difícil clasificar y acotar un determinado estilo.

Pese a la dificultad de encontrar relaciones, existe un pequeño vínculo con Chagall¹⁶ en cuanto a vinculaciones estéticas y formas iconográficas. Esta vinculación tiene su origen en la inauguración del mural de la bodeguita Bohemia realizado por Ocaña¹⁷. En dicho lugar, la crítica de arte María Luisa Borras afirmó que Ocaña era el Chagall andaluz, pero con muchísima más imaginación. La comparación nace a que ciertos personajes de Ocaña poseen un modo carnavalesco que recuerda a las del pintor ruso, además de que este llevó por bandera sus tradiciones y símbolos de su tierra natal.

Marc Chagall, al igual que Ocaña, se inspiró en las costumbres de la vida en Bielorrusia e interpretó temas bíblicos, de su influencia herencia judía. Entre 1960 y 1970 se involucró en grandes proyectos destinados en espacios públicos, importantes edificios civiles y religiosos.

Su está conectada con diferentes corrientes del arte moderno, formando parte de las vanguardias parisinas que precedieron la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, su

^{14.} FRATINI, F, CIRESE, A.; ARGAN, G. C: Arte Popular Moderno. Sevilla, 2004, p. 15

^{15.} HENTZEN, Alfred: El arte del expresionismo alemán. Las Palmas, 1966, pp. 1-7.

^{16.} Marc Chagall considerado uno de los padres del modernismo. Sus obras se encuadran dentro de estilos modernos como el surrealismo y el cubismo.

^{17.} IBARZ, J: "Fandangos de Ocaña en la Bohemia" en Tele/Expres.1978, p. 30

obra se queda siempre en los límites de estos movimientos y tendencias emergentes, introducidas al cubismo y el fauvismo. Como consecuencia de lo anterior, estuvo muy vinculado con la Escuela de París y sus exponentes, destacando el caso de Modigliani, artista de clara influencia en las obra de Ocaña.

En sus obras abundan las referencias a su niñez, de clara alegoría a la felicidad y el optimismo mediante colores intensos, creando un universo de colores vistosos. Cultivó un arte inspirado en el amor, los recuerdos, las tradiciones rusas y judías, los acontecimientos históricos o los hitos artísticos de los que fue testigo e incluso protagonista¹⁸.

Otro aspecto a relacionar con Pérez Ocaña es su relación con Goya¹⁹, ya que en muchas de sus obras y en su iconografía, se observan influencias de la etapa negra del pintor español.

Dicha etapa se caracteriza por la utilización del negro y las variaciones del gris, tonalidades que habían sido experimentadas sus últimos cuadros costumbristas, con la intención de crear atmósferas sobre todo en los cuadros de crítica social.

A partir de 1814, con la restauración absolutista de Fernando VII, el pintor preferido del rey, y por tanto de la Corte, es Vicente López. Goya recibe muy pocos encargos y se traslada a vivir a la Quinta del sordo, en 1819. Ahí realiza una pintura que supone la recreación de un asunto privado, una especie de monólogo consigo mismo, sin ningún tipo de finalidad económica ni propósito de exhibición, con una plena libertad en cuanto a la temática y la técnica.

Las obras de este período muestran un mundo de seres extraños, grotescos, fantásticos, con brujas, procesiones siniestras, viejos repugnantes, visiones, en definitiva en las que triunfa lo expresivo sobre la belleza de las formas. Lo Feo, el Mal, adquieren un notable protagonismo y salen a la luz las feroces y desencantadas visiones que el artista había ido acumulando a lo largo de su vida²⁰, ya que Goya se encontraba en un estado de degradación y desequilibrios.

Mª Carandell en el artículo sobre la exposición La Primavera observa en las obras pictóricas un modo de inmortalizarse el artista a través de los disfraces y otros medios. De ahí que esta se convierta en un testimonio de una forma de vida y el

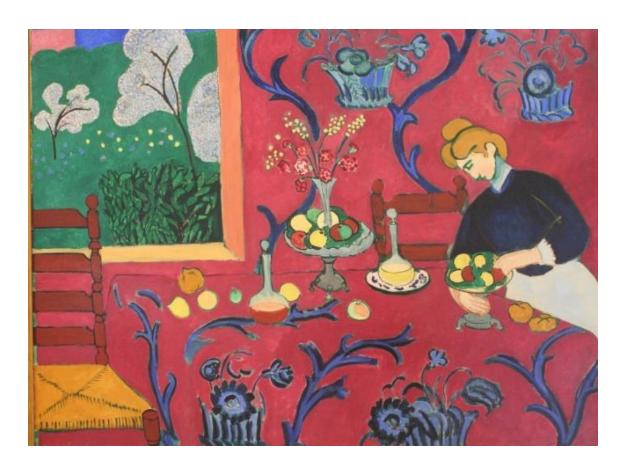
^{18.} CERRO, Sandra Ma: Chagall, el arte de la alegría. Madrid, 2014, pp. 2-12.

^{19.} Francisco José de Goya y Lucientes. Pintor y grabador español. fue el artista europeo más importante de su tiempo y el que ejerció mayor influencia en la evolución posterior de la pintura, ya que sus últimas obras se consideran precursoras del impresionismo.

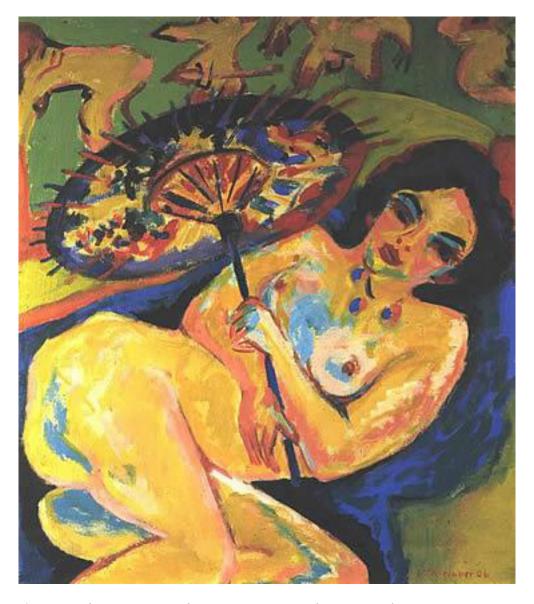
^{20.} HERVÁS LEÓN, Miguel: La quinta de Goya y sus pinturas negras: Dos siglos de desventuras (1819-2019). Madrid, 2009, pp.39-56.

reflejo de una sociedad. El mismo Ocaña defendía la pintura y el concepto del cuadro como un modo de expresión y mercancía artística.

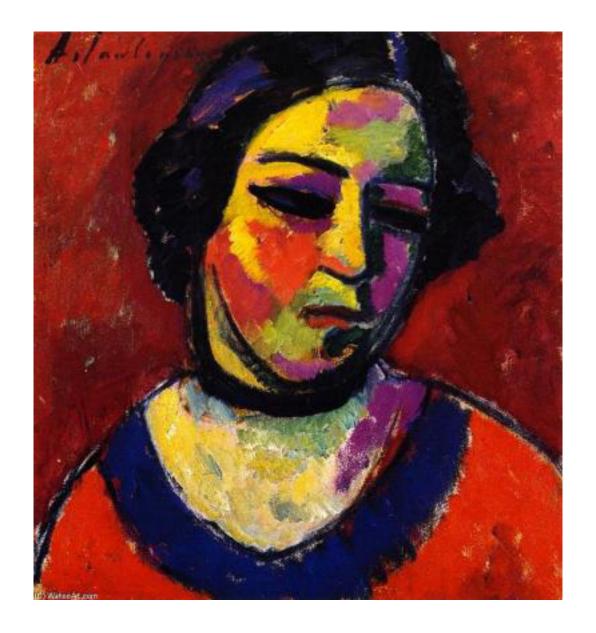
En definitiva, Ocaña fue pintor incansable y trabajador. De ahí el gran número de obras producidas en su efímera carrera, muchas de ellas quedaron inconclusas debido a su muerte. Aun así todas ellas expresan un gran valor sentimental y son una muestra sincera de los pensamientos del artista.



(Figura 1). Armonía en rojo. Henry Matisse 1908. Museo Ermitage, San Petersburgo.



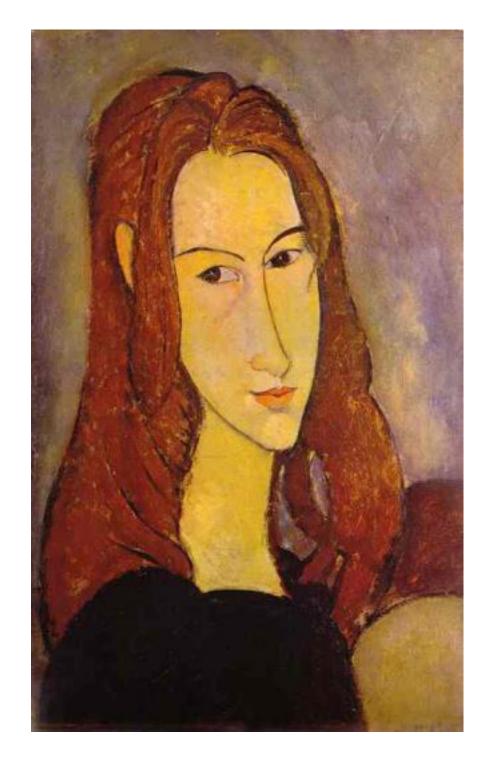
(Figura 2). *Mujer bajo un parasol Japonés*. Ernst Ludwing Kirschner.1909. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Dusseldorf.



(Figura 3). Cabeza de mujer. Alexej von Jawlensky.1912. Museum of Fine Art, Houston.



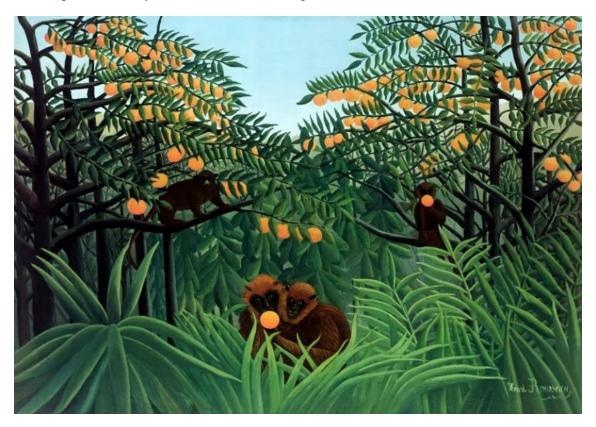
(Figura 4). La casa blanca. 1909. Max Pechstein. Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Madrid.



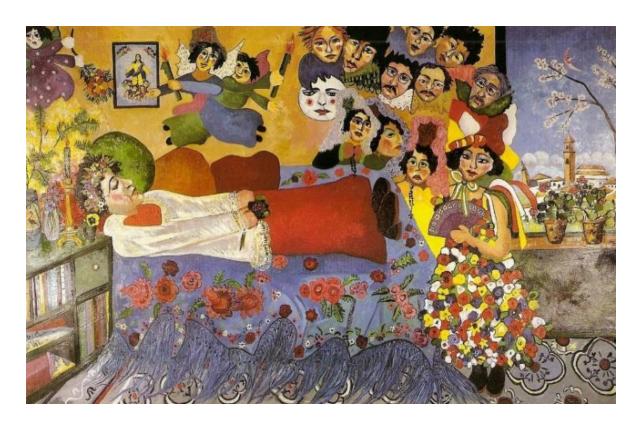
(Figura 5). Retrato de Jeanne Hébuterne. 1919. Amedeo Modigliani. Colección privada en París.



(Figura 6). Paisaje Azul. 1958. Marc Chagall. Fundación Canal Isabel II, Madrid.



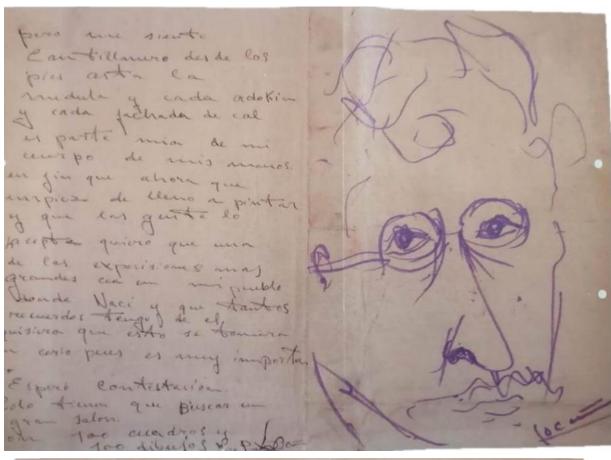
(Figura 7). *Monos en la selva*.1910. Henri Rousseau. Museo de Arte de Portland.

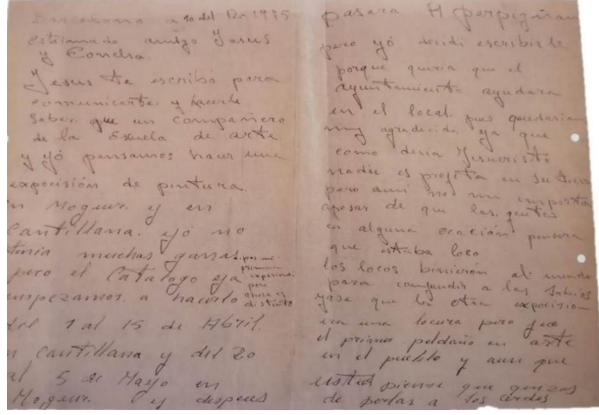


(Figura 8). *Mi velatorio o premonición*.1982. José Pérez Ocaña. Centro de Interpretación Ocaña. Cantillana (Sevilla).



(Figura 9). Divina Pastora. José Pérez Ocaña. Último tercio siglo XX. Lápiz sobre papel. (Dicho dibujo aparece en venta con el título de Dolorosa en lugar de su advocación correcta al fijarse en la iconografía).





(Figura 10). Carta en la cual José Pérez Ocaña solicita un local al alcalde de la localidad de Cantillana para el montaje de una exposición similar a la desarrollada en Moguer. Ayuntamiento de Cantillana (Sevilla). (Documentado inédito).

BIBLIOGRAFÍA

AAVV: Pinturas Ocaña. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1985. BIHALJ MERIN, O: El arte Naif. Barcelona, 1987.

BONET, A. (Coord.): Arte del franquismo. Madrid, 1981.

BUSTOS, M., CABRERA, R., GÓMEZ, G. & SALAS, P: Actitudes de los estudiantes de la universidad de Valparaíso frente a la homosexualidad. Valaparaíso, 2007

BUXAM, J. M: Conciencia de un singular deseo. Barcelona, 1997. CALDITO, M. S: La obra pictórica de Julián Pacheco. Sevilla, 2004

CALVO SERRALLER, F: Del futuro al pasado. Vanguardia y Tradición en el arte español contemporáneo. Madrid, 1981.

CERRO, Sandra Ma: Chagall, el arte de la alegría. Madrid, 2014, pp. 2-12

ELDERFIELD, John: El Fauvismo. Madrid, 1983, pp.11-15.

FERNÁNDEZ- PUNSOLA, A.; AVÍN, L.; GONZÁLEZ FUENTES, J.A: Ocaña y los del Norte. Santander: Galería ZOOM, 2010.

FRATINI, F, CIRESE, A.; ARGAN, G. C: Arte Popular Moderno. Sevilla. 2004. p. 15

GARCÍA, YEDRA Mª; RUIZ DE LA CANAL, M. D; GALÁN, A: "Metodologías para la conservación del legado material e inmaterial de Ocaña." en SANCHEZ PÉREZ, J.A. (Coord.): Conservación de Arte Contemporáneo 13 ª jornada. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 209- 223.

GRACIA, V; UNZURRUNZAGA, J.C.; CANDEL, F: Ocaña en Andalucía. Córdoba. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura, 1984.

HENTZEN, Alfred: El arte del expresionismo alemán. Las Palmas, 1966, pp. 1-7.

HERVÁS LEÓN, Miguel: La quinta de Goya y sus pinturas negras: Dos siglos de desventuras (1819-2019). Madrid, 2009, pp.39-56.

IBARZ, J: "Fandangos de Ocaña en la Bohemia" en Tele/Expres. Barcelona, 1978. p. 30

JACCARD- BEUGNET, A. M.T. Domon: José Luis Pérez Ocaña (1947-1983). BesaÇon, 1984, p. 26.

MUÑOZ CANTOS, A: Panorama de las artes plásticas actuales. Barcelona, 1981.

MUÑOZ CANTOS: "Ocaña, la primavera" en Artes plásticas, 52, Barcelona, 1982, pp. 39-42. NARANJO FERRARI, José. CIOC (centro de interpretación Ocaña, Cantillana). Cantillana, 2018, pp. 40.

TORRUELLAS, P: Exposición de Ocaña 1982. Proyecto de la Exposición "La primavera", Barcelona, 1981.

ZABALA, Ignacio: Ocaña, pinturas. Madrid, 1985, pp. 2-30.