

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 ocre; 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 lateral 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.

Estas 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 el 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 Yñiguez¹⁰: 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 *palimpsesto*; 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. YÑIGUEZ 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. *Político 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 & 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. Anima 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 Yñiguez, *Pinturas de la Marisma*, en “Al raso”, catálogo de la exposición, Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, itinerante 2017.