

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 intelectual 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 Doñana 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 intelectual 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 intelectual 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 Yñiguez 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. YÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; en VVAA. *Al Raso*; Sevilla, Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 2017, Pág. 17.

2. YÑIGUEZ, 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 Yñiguez 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. YÑIGUEZ, Pepe: "Residencia en la tierra tendida"; Op. Cit. Pág.21.

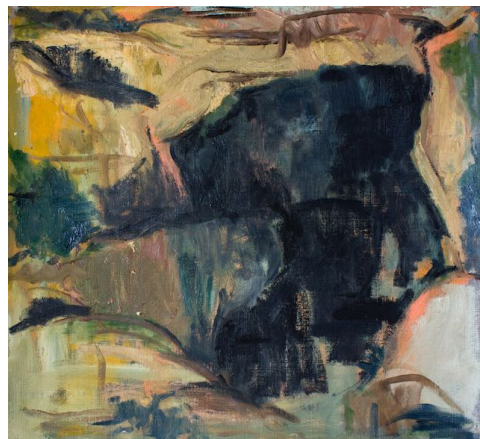
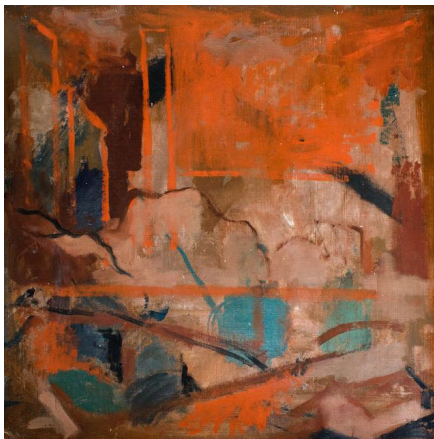
4. IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Sevilla, Tesis Doctoral. Universidad de Sevilla, 2020, Págs. 372-379.

como respuesta al estímulo proporcionado por un 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 Yñiguez, 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 profundidad*⁵. 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 Fernández 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 Yñiguez. 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 ingravidos. 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 intelectual, 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 ocre 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. Págs. 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 centrípeta 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 Tàpies¹⁹, 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: “Tàpies, enaltecer la pobreza y expresar los problemas del hombre”; en VVAA: Tàpies; Valencia, Ediciones Rayuela, 1992, Págs. 6-14. LOMBA, Concha: “Su vida y su época”; en VVAA: Tàpies; Op. Cit. Págs. 74-82. LOMBA, Concha: “Estudio de la obra seleccionada”; en VVAA: Tàpies; 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 intelectual, 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 Título/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 intelectual 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 Título/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.

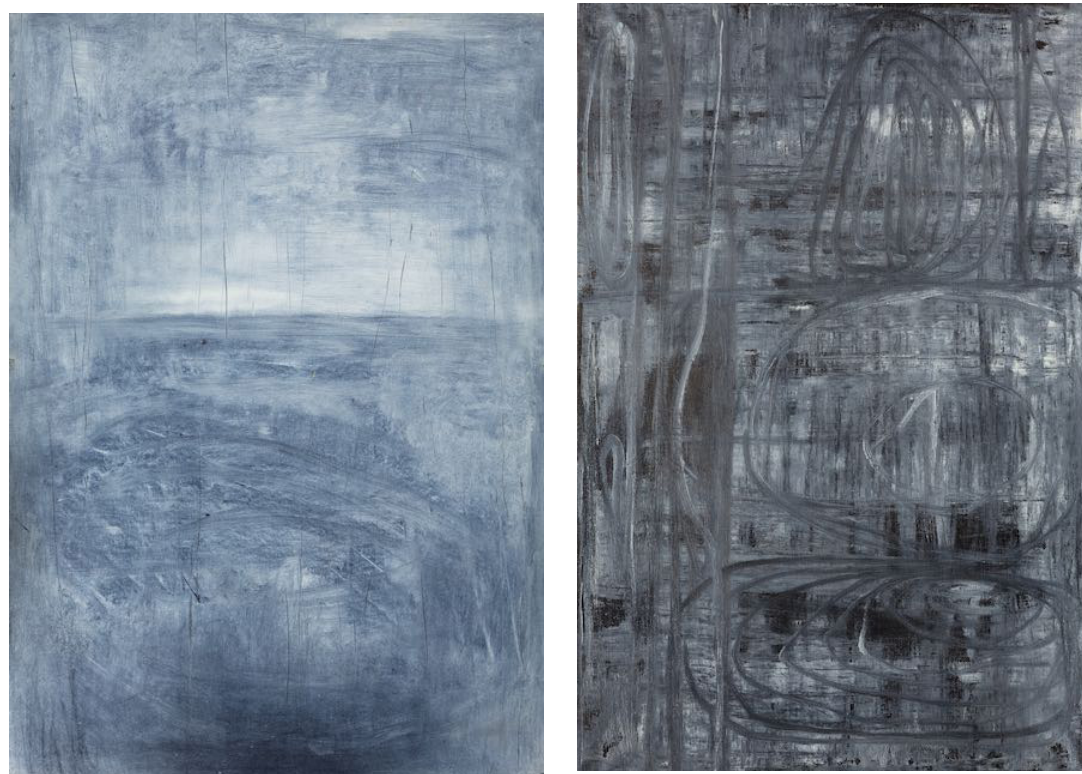
26. IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 519.

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

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

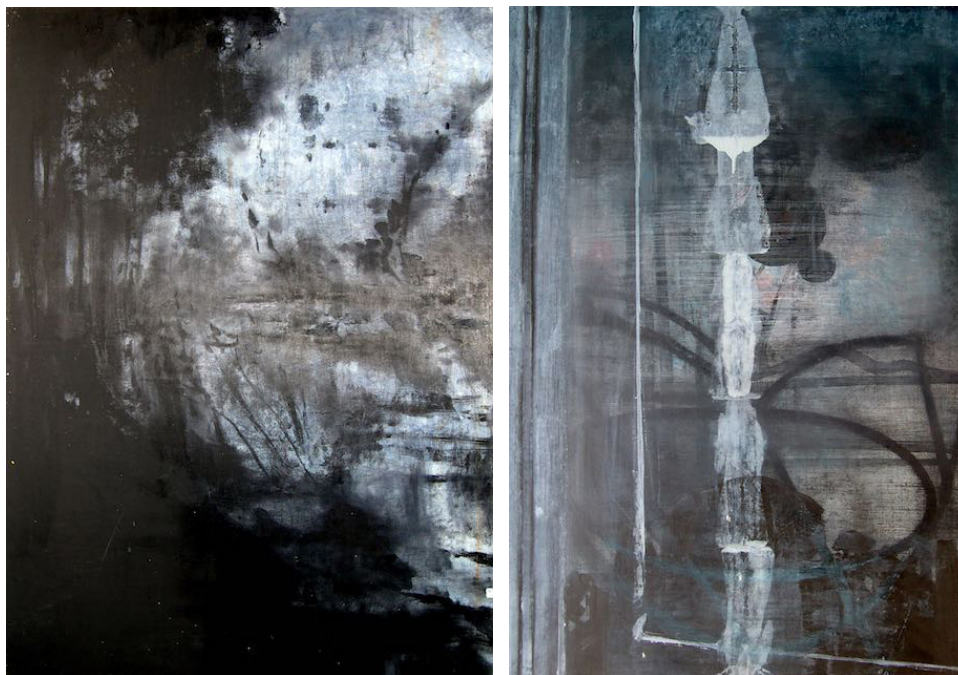


Lám. 13– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994. Lám. 14– Juan Fernández Lacomba, *Sin Titulo/Doñana*, 1994.



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



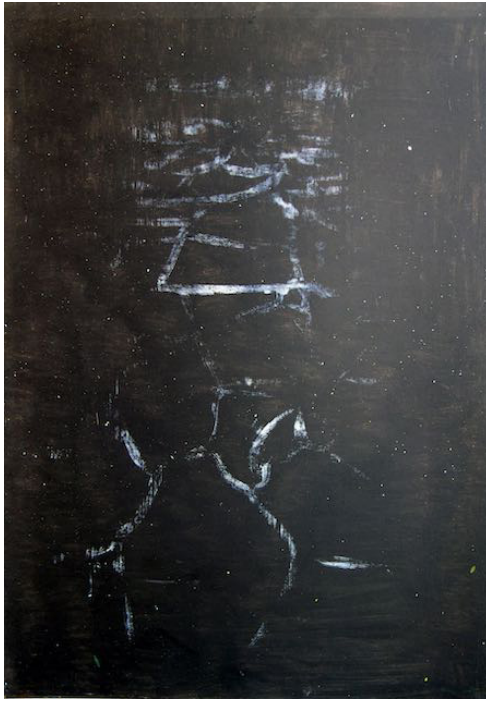
Lám. 19– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 1994. Lám. 20– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 1994.



Lám. 21– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/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 Título/Doñana*, 1995.



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

Una pintura muy significativa de esa simplificación gráfica es *Sin Título/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 sobre 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 Título/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 Yñiguez 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 río 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. YÑIGUEZ, 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.

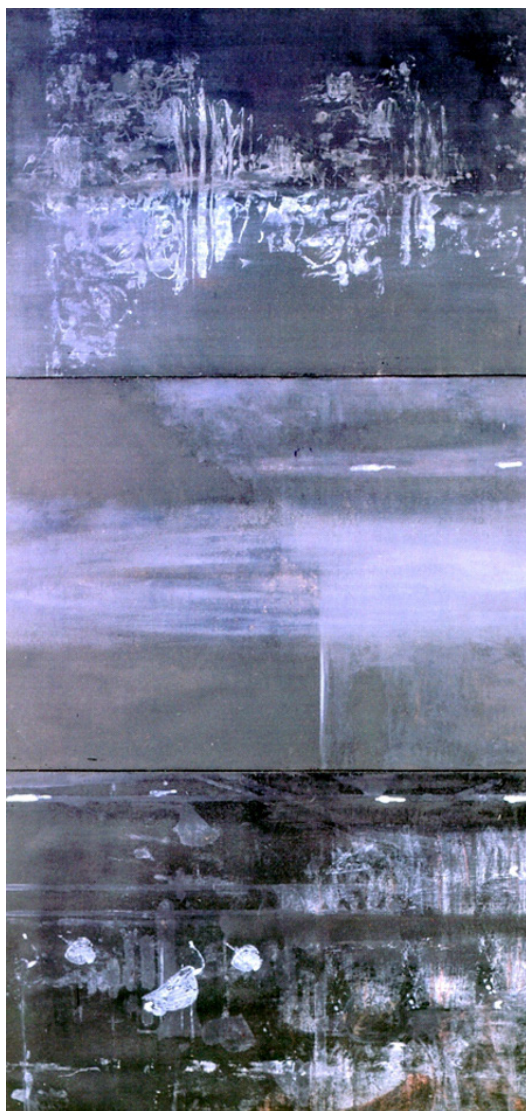


Lám. 27– Juan Fernández Lacomba, *El río/Nocturno*, 1994.

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 intelectual 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 frecuente.

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 re-contextualizado 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/Marisma*⁴⁶; *Lucio/Marisma*⁴⁷; *Sin Título/Doñana*⁴⁸; y *Germinal/Gineceo*⁴⁹.

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.

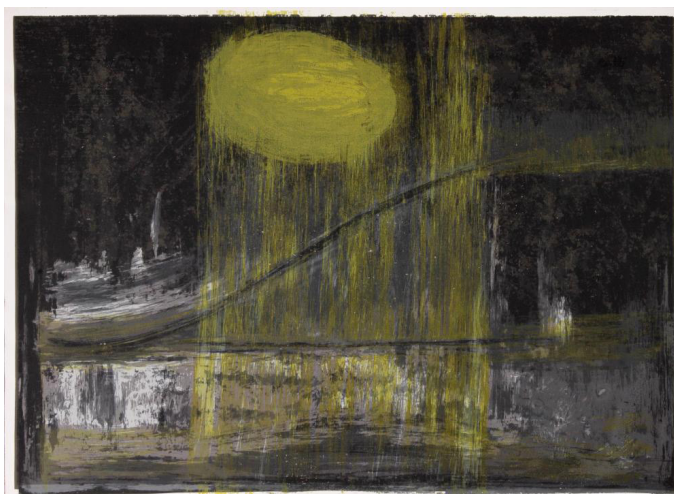
48. IGLESIAS CUMPLIDO, Alicia: Juan Fernández Lacomba; Op. Cit. Pág. 536.

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.



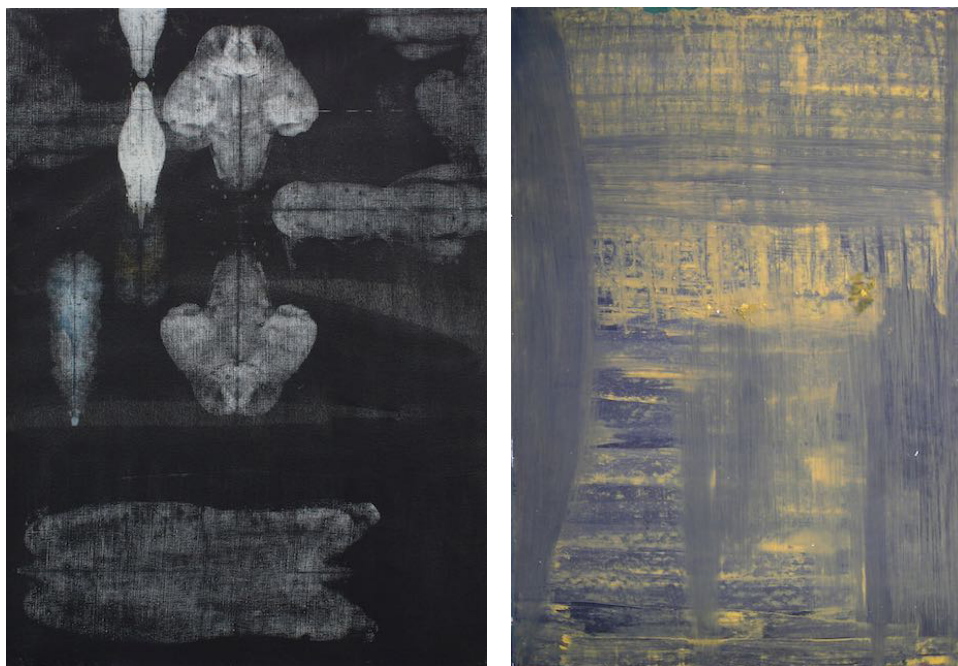
Lám. 30– Juan Fernández Lacomba, *Nocturno*, 2000.



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.

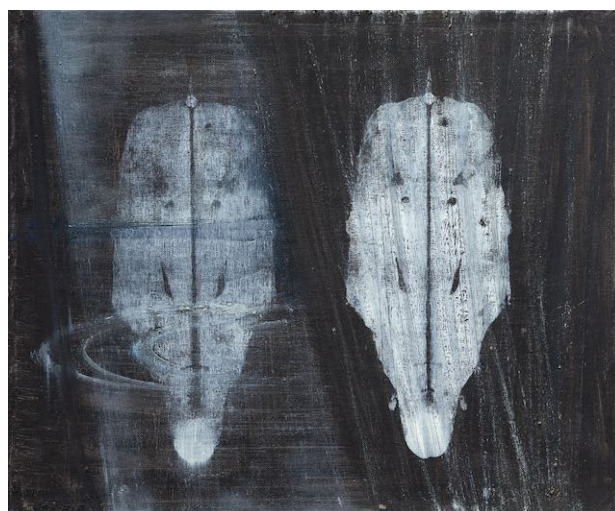


Lám. 35– Juan Fernández Lacomba, *Marina Nocturno*, 2004.

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. La 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 intelectual 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 prelações 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.

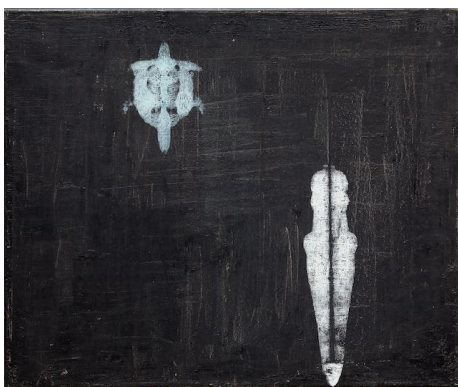


Lám. 41– Juan Fernández Lacomba, *Noche/Marisma*, 2008.



Lám. 42– Juan Fernández Lacomba, *Nocturno/Galápagos*, 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.



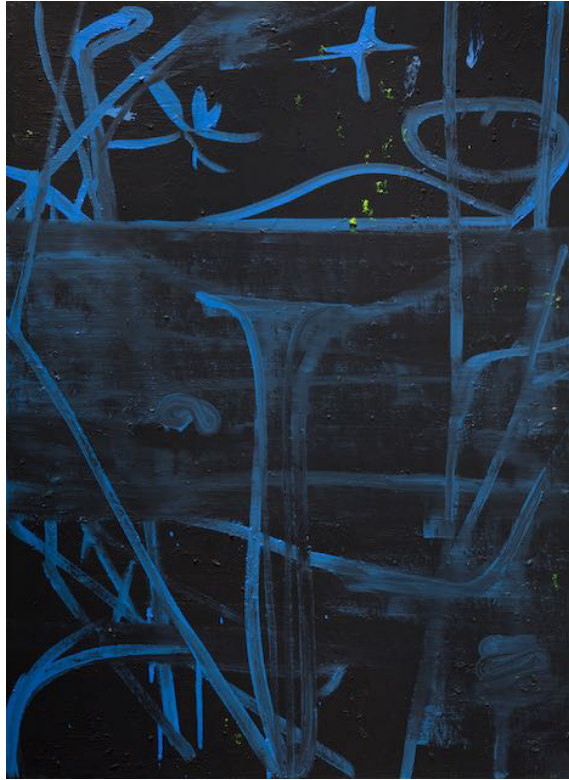
Lám. 45– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010. Lám. 46– Juan Fernández Lacomba, *Sin Título/Doñana*, 2010.

Los enfoques focales de *Nocturno Galápagos* (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. 49); *Sin Título/Doñana* (Lám. 50); *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 los 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 esta 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 intelectual 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 intelectual 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 Yñiguez 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 más 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 ingravidos 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

del espacio 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 (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/Galápagos* (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 intelectual 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 intelectual 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.