



UNIVERSIDAD DE MURCIA

DEPARTAMENTO DE DIDÁCTICA DE LA
LENGUA Y LA LITERATURA
(ESPAÑOL, INGLÉS Y FRANCÉS)

**La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas.
Una Investigación de Enfoque Analítico-Semiótico.**

Dña. M^a Encarnación Navarro Martínez

2015

*“No te rindas que la vida es eso,
Continuar el viaje,
Perseguir tus sueños,
Destruir el tiempo,
Correr los escombros,
Y destapar el cielo”*
Mario Benedetti.

***A mi hermana Concha,
por destaparme el cielo.***

Gracias a

PEDRO GUERRERO JOSÉ LUCAS MARÍA LUCAS
M^a ISABEL DE VICENTE-YAGÜE M^a TERESA CARO UNIVERSIDAD DE
MURCIA FRANCISCO JARAUTA JAIME SILES ANTONIO
COLINAS LUIS ANTONIO DE VILLENA ANTONIO
LUCAS JOSÉ ANTONIO LOZANO JOSÉ SÁNCHEZ
CARRALERO ÁNGEL HARO JUAN ANTONIO MOLINA
ESTEBAN LINARES XABIER RIBALTA SALVADOR SUSARTE M^a
DOLORES ESPARZA PAULINA REAL RAFAEL HORTAL
CONCHA NAVARRO ROCÍO LÓPEZ ANTONIO
ABELLANEDA BEATRIZ GRACIA CARMEN MORA LORENZO
ESPÍN,

a mis padres, se lo debo todo,

a mis hermanos, los pilares que me sustentan,

a Lucía, Candela y Juan, lo más bonito de mi vida,

Y a ti, mi amor.

1	INTRODUCCIÓN	7
2	MARCO TEÓRICO	17
2.1	LA INTERTEXTUALIDAD	19
2.1.1	INTERDISCIPLINARIEDAD	19
2.1.2	INTERTEXTUALIDAD	22
2.1.3	EL INTERTEXTO LECTOR	35
2.1.3.1	FUNCIONES DEL INTERTEXTO LECTOR	37
2.1.3.2	FORMACIÓN LECTOR-LITERARIA	39
2.1.3.3	EL LECTOR-RECEPTOR	41
2.1.3.4	LOS ÁMBITOS DEL INTERTEXTO LECTOR	46
2.2	LITERATURA Y BELLAS ARTES	48
2.2.1	LITERATURA Y PINTURA	57
2.2.2	LITERATURA Y MÚSICA	72
2.2.3	LITERATURA Y CINE	82
2.3	LA SEMIÓTICA DE LAS ARTES (LENGUAJES Y SIGNIFICADOS)	91
2.3.1	SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA	93
2.3.1.1	CHARLES SANDERS PEIRCE	94
2.3.1.2	CHARLES MORRIS	95
2.3.1.3	THOMAS SEBEOK	95
2.3.1.4	FERDINAND DE SAUSSURE	96
2.3.1.5	ALGIRDAS JULIÁN GREIMAS	98
2.3.1.6	ROLAND BARTHES	99
2.3.1.7	YURI LOTMAN Y LA ESCUELA DE TARTU	100
2.3.1.8	UMBERTO ECO	101
2.3.2	SEMIÓTICA DE LA IMAGEN	103
2.3.3	TEXTOS PLÁSTICOS Y POÉTICOS, UN ANÁLISIS SEMIÓTICO	108
2.3.4	SIGNO Y SIGNIFICADOS.	111
2.4	JOSÉ LUCAS, PINTOR DE LA POESÍA. ANÁLISIS DE UNA OBRA EN MARCHA.	116
3	MARCO METODOLÓGICO	127
3.1	MÉTODO, OBJETIVO E HIPÓTESIS	129
3.2	EL LIRISMO PLÁSTICO EN JOSÉ LUCAS	138
3.2.1	EL TIEMPO DE UN PINTOR	138
3.2.2	JOSÉ LUCAS COMO VANGUARDIA	190
3.2.2.1	EL DIBUJO EN JOSÉ LUCAS.	210

3.2.2.2	LUMINOSIDAD Y CROMATISMO DE LA PALETA DE JOSÉ LUCAS _____	236
3.2.2.3	EL TEATRO Y EL PINTOR _____	248
3.2.2.4	OBRA ESCULTÓRICA DE JOSÉ LUCAS _____	261
3.2.2.5	MURALES, OBRAS PÚBLICAS Y AL AIRE. _____	279
3.2.2.6	CARTELERÍA Y PROGRAMAS (LA TENDENCIA ABSTRACTA DE LA PINTURA EN LA LITERATURA). 299	
3.2.2.7	JOSÉ LUCAS, MAESTRO. _____	317
3.2.3	“UT PICTURA POESIS” EN LA OBRA DE JOSÉ LUCAS _____	322
3.2.3.1	MITOS Y SÍMBOLOS _____	322
3.2.3.2	MITOLOGÍA, MÚSICA Y PINTURA _____	356
3.2.3.3	LOS POETAS PINTADOS _____	364
3.2.3.4	PINTURA POÉTICA. _____	373
3.2.3.5	LA POESÍA SE HACE COLOR _____	384
3.2.3.6	REFERENCIAS EMPÍRICAS SOBRE JOSÉ LUCAS _____	392
4	<i>ANÁLISIS SEMIÓTICO DE OBRAS EMBLEMÁTICAS DE JOSÉ LUCAS</i> _____	431
4.1	“ALEGORÍA MEDITERRÁNEA” _____	437
4.2	“LA TARDE COLGADA A UN HOMBRO” _____	444
4.3	“BORRACHOS DE LUCEROS” _____	449
4.4	“LA CONCIENCIA DE LA AVENTURA” _____	453
5	<i>ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA OBRA DE JOSÉ LUCAS</i> _____	459
6	<i>CONCLUSIONES</i> _____	481
7	<i>BIBLIOGRAFÍA</i> _____	497
8	<i>ANEXOS</i> _____	521
8.1	<i>CONVERSACIONES MANTENIDAS CON JOSÉ LUCAS. (AUDIO)</i> _____	523
8.1.1	CONVERSACIÓN MANTENIDA EN CAFETERÍA ARCO Y HOTEL HISPANO. MURCIA, (5/11/2014) _____	523
8.1.2	CONVERSACIÓN MANTENIDA EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA, EN LA CALLE CONDE DE PEÑALVER. MADRID, (28/11/2014) _____	524
8.1.3	CONVERSACIÓN MANTENIDA EN EL HOTEL RINCÓN DE PEPE Y EN EL HOTEL ARCO DE SAN JUAN. MURCIA, (21/1/2015) _____	524
8.1.4	CONVERSACIÓN MANTENIDA EN LA CASA DEL ARTISTA, EN CIEZA. (24/1/2015) _____	524
8.2	<i>ALGUNOS CARTELES Y PORTADAS DE LIBROS Y REVISTAS.</i> _____	525

8.3	CATÁLOGOS.	525
8.3.1	GALERÍA EN LA ESQUINIA DEL CONVENTO.	525
8.3.2	GALERÍA THAIS.	525
8.3.3	HOMENAJE A JUAN SOLANO.	525
8.3.4	GALERÍA LA AURORA.	525
8.3.5	GALERÍA LA RIBERA.	525
8.3.6	AIRE MÁS ALLÁ DEL VIENTO.	525
8.3.7	HOMENAJE A LOS POETAS.	525
8.4	JOSÉ LUCAS, MAESTRO.	525
8.4.1	FOTOS.	525
8.4.2	PROGRAMAS.	525
8.4.3	VÍDEOS.	525
8.5	DIBUJOS DE AGENDA	526
8.5.1	DIBUJOS DE AGENDA I.	526
8.5.2	DIBUJOS DE AGENDA II.	526
8.6	ESCULTURA	526
8.6.1	HOMENAJE A LOS POETAS.	526
8.6.2	VIENTO Y LUNA.	526
8.6.3	ARQUITECTURA DEL AGUA.	526
8.6.4	OTRAS.	526
8.7	MURALES Y OBRAS PÚBLICAS.	526
8.7.1	ASAMBLEA REGIONAL DE MURCIA. CARTAGENA.	526
8.7.2	ESTACIÓN DE CHAMARTÍN. MADRID.	526
8.7.3	ESTACIÓN DE EL CARMEN. MURCIA.	526
8.7.4	PASEO DE CIEZA.	526
8.7.5	IGLESIA SANTA CLARA DE CIEZA.	527
8.7.6	JARDÍN CAM.	527
8.7.7	PALACIO FONTES. MURCIA.	527
8.7.8	CENTRO INTEGRADO. LOS ALCÁZARES.	527
8.7.9	URBANIZACIÓN OASIS. LOS ALCÁZARES.	527
8.8	PINTURA.	527
8.8.1	OBRA DE TRES DÉCADAS.	527
8.8.2	HOMENAJE A LUIS BUÑUEL.	527
8.8.3	EL RETABLO DE LA LUJURÍA.	527
8.8.4	MINOTAURO.	527

8.8.5	HOMENAJE A VALLE-INCLÁN. _____	527
8.8.6	ARQUITECTURA DEL HUMO. _____	527
8.8.7	¿QUIÉN SABRÁ DE LA SUERTE DE LA LÍNEA DE LA AVENTURA DEL COLOR? (RAFAEL ALBERTI). _____	527
8.9	TEATRO. _____	527
8.9.1	DIVINAS PALABRAS. _____	527
8.9.2	LOS INTERESES CREADOS. _____	527
8.10	RETRATOS _____	527
8.10.1	POETAS DEL 27. _____	527
8.10.2	LOS ROSTROS DE LA LITERATURA. _____	528
8.10.3	OTROS RETRATOS. _____	528
8.11	SERIGRAFÍAS. _____	528
8.11.1	HOMENAJE A AZORIN. _____	528
8.11.2	HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ. _____	528
8.11.3	HOMENAJE A HOMENAJE A CABALLERO BONALD, FRANCISCO BRINES Y JUAN GIL. _____	528
8.12	JOSÉ LUCAS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN. _____	528
8.12.1	PRENSA _____	528
8.12.2	RADIO _____	528
8.12.3	TELEVISIÓN, DOCUMENTALES Y MÚSICA. _____	528



1 INTRODUCCIÓN

*“Una obra de arte no puede ser nunca imitación de la vida sino,
sólo y por el contrario, generación de vida¹”*

Hans Hofmann

Todos nacemos con la necesidad de interpretarnos a nosotros mismos y los artistas utilizan la plástica para expresar su modo de interpretar el mundo circundante; con ello, recrean, desde la experiencia estética, la realidad de su mundo cultural. De esta forma, ellos entablan una operación expresiva que significa y que posibilita la comunicación con los espectadores con la mediación de la imagen pictórica como objeto semiótico que genera sentido. La obra plástica es una manifestación de la praxis cultural, tanto en la dirección de que estos textos son elaboraciones de la cultura y en la dirección de que se trata de objetos de significación cuyo contenido es la misma cultura. Es así como las obras de arte son articulaciones de sentido que logran, a través de complejos procesos de significación, incorporar toda una serie de intencionalidades de una praxis enunciativa expresadas desde un cuerpo que construye (inmerso en un universo cultural) al cuerpo del objeto; éste ha de servir como el primer momento de todo análisis semiótico.

Ese primer momento será el punto de partida de esta Tesis Doctoral, un arranque preciso para el análisis de uno de los pintores actuales más intertextuales, José Lucas. *“Defiendo la tesis, en referencia al concepto de creación artística, de que el pensamiento y la actividad visual forman parte de una dinámica formación de la cultura universal desfronterizada que supone toda innovación intelectual²”* que, en José Lucas, se activa y genera esa intertextualidad de códigos poético-plásticos, porque su pintura, la que bebe de la fuente de la poesía, es una metáfora que alumbra la suerte de la línea, la aventura del color”.

Con este verso de Alberti, José Lucas titulaba una de sus exposiciones en 2012, de nuevo Lucas volvía a representar el maridaje perfecto entre poesía y pintura. Como asegura Guerrero³ (2012), esta exposición era consecuencia de esa pasión por la poesía que él mismo (José Lucas) consolida y reafirma en su pintura, también poetizada, encendida como la palabra, ígnea. (...) José Lucas nos acerca a los poetas de su

¹ Asthon Dore. *La escuela de Nueva York*. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid. (Pág. 119, 1988)

² Guerrero P., *Rafael Alberti: arte y poesía de vanguardia*. Murcia. Editum (1991)

³ Guerrero, P., *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012)

preferencia en trallazos multicolores de su pintura pintada con la audacia, desde la verificación de su genuino pincel, del que emana la poesía pintada con la pasión artística de su inagotable y refulgente fuente del lenguaje de los colores. Excepcional hipertexto de los hipotextos poéticos, verdadera intertextualidad marcada por los vívidos y definitivos colores José Lucas que se conciertan en su cromatismo lírico.

La reflexión sobre las relaciones entre literatura y artes visuales tiene una larga tradición que se remonta a Platón y Aristóteles, aunque su manifestación más conocida se debe a Salmónidas y a Horacio. La sentencia horaciana “ut pictura poesis” se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística y aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura desde el humanismo renacentista hasta nuestros días. Sin embargo, la tradición apenas ha reparado en la idea unitaria que el semiólogo otorga al “intertexto”, donde las referencias a otros textos obedecen a “la construcción de una máquina estructural que, por un lado, sostiene y crea la obra y por el otro, anima a la “cooperación” interpretativa. Las nuevas corrientes de poética textual se han replanteado de modo inverso la orientación tradicional del mencionado tópico horaciano. Corresponde al estudio de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*⁴ la interpretación de la pintura a la luz de la literatura, pues consideran tanto las obras pictóricas como las literarias en cuanto textos, y por tanto, susceptibles de ser analizados en su *espacio significante*, y desde los tres momentos retóricos de su despliegue imaginario: la pulsión inconsciente (*inventio*); el esquema imaginario de su figuración espacial (*dispositio*); y la estructura superficial que materializa el texto, cuadro o poema (*elocutio*). Lo cierto es que, con semejanzas o diferencias, existen relaciones de correspondencia textual entre pintura y literatura. De hecho, se denomina “ékfrasis” a la figura literaria consistente en plasmar verbalmente un motivo icónico⁵.

⁴ A. García Berrio y T. Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, 1988.

⁵ M. Krieger, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Hopkins UP., 1992, pp. 6 y 7.

Para realizar esta Tesis Doctoral se ha seguido los estudios de García Berrio y el comparativismo ekfrástico apoyado por Pedro Guerrero Ruiz⁶ y Antonio Mendoza Fillola⁷. Ambos profesores abogan por trabajar desde una poética del imaginario visual que se basa en procedimientos analíticos de dos tipos: primero, las “inferencias”, que parten de la consideración estructural de las producciones de la escritura y de la pintura como *textos* para buscar referentes descriptivos- visuales que permitan una interpretación imaginaria de los símbolos plásticos; y después la “interpretación artística”, que parte de la consideración significativa de la interpretación lectopictórica como actividad de conexión intertextual⁸.

Éste es un trabajo estructurado sobre un cuerpo central que se compone de una serie de capítulos integrado en ocho grandes bloques, conducentes a una rigurosa investigación de enfoque analítico-semiótica: introducción fundamentación teórica, metodología, análisis semiótico de obras emblemáticas de José Lucas, análisis e interpretación global de la obra de José Lucas, conclusiones, bibliografía y anexos.

En primer lugar, el marco teórico o fundamentación científica se divide en cuatro capítulos, en cuyo desarrollo se proporcionan las bases teóricas en las que se ubica el modelo intertextual que pretendemos elaborar. Puesto que la principal problemática derivada de los estudios comparativos de la literatura y la pintura es de orden semiológico, consecuencia de la distinta naturaleza de cada manifestación artística como sistema de signos. El primer capítulo realiza un preciso acercamiento a los diferentes conceptos de interdisciplinariedad, intertextualidad –Kristeva, Barthes, Genette o Riffaterre, entre otros- intertexto lector, hipotexto e hipertexto. Primero, se analiza su definición, después se exponen los recorridos a lo largo de la historia de dichos términos, y finalmente, se delimitan los mecanismos que utilizan a partir de diversos esquemas y fórmulas. (Mendoza Fillola).

⁶ Vid. P. Guerrero Ruiz, *Rafael Alberti. Poema del color y la línea*, Murcia, Ediciones Myrtia, 1989.

⁷ A. Mendoza, (2000), *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

⁸ Caro, M. T., *Imaginarios pictóricos de la literatura en el museo de bellas artes de Murcia*. Cartaphilus 2, 9-18 Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238 (2007)

El segundo capítulo está dedicado a la Literatura comparada, disciplina que ha considerado, en ocasiones, el estudio de la conexión entre la literatura y las artes. Tras realizar un recorrido por la historia de la interrelación entre diferentes disciplinas, indagando en la actuación de los comparatistas europeos con respecto a esta relación comparativa o “iluminación recíproca de la artes”, se enumeran los diversos tipos y métodos de comparación que diferencia M. Schmeling. La interrelación de las artes se analiza siguiendo, sobre todo, los estudios de Weisstein, Koppen o Claudio Guillén. Tras un análisis global de la relación de la literatura con las bellas artes, mediante tres sub-epígrafes se concretiza esta relación emparentado a la literatura con la pintura, con la música y con el cine. Emparejamientos que se hacen siguiendo el modelo ekfrástico expuesto por Guerrero Ruiz. Recordemos que la ékfrasis es la descripción literaria de una obra de arte, y el principio ekfrástico conduce a la representación verbal de la expresión visual, fomentando el desarrollo lector, promoviendo la cooperación y la complicidad del receptor en las relaciones intercomunicativas textuales, aplicando propuestas integradoras de la literatura y otras artes basadas en la comunicación interpretativo-imaginaria y en la formación integral de las personas.

El tercer capítulo se desarrolla un estudio sobre la semiótica de las Artes, los lenguajes y sus significados. Semióticamente, toda obra artística es un texto porque es portadora de significado(s). Pero los ha de descubrir y construir su lector-receptor: lee una obra y se “lee” un cuadro, una escultura, buscando su significado, preguntándose sobre a intención y la interpretación que resulte más adecuada a lo sugerido por la expresividad de la obra. La habilidad y la experiencia receptoras, en este sentido son determinantes. Mendoza Fillola (2000). En este epígrafe se detallan también los estudios sobre semiótica de Peirce, Morris, Saussure, Greimas y Eco, entre otros.

Finalmente, el capítulo cuarto establece un acercamiento entre la fundamentación científica, seguida durante la Tesis Doctoral, y la obra del pintor José Lucas. La imposición del arte moderno ha supuesto la abdicación del orden canónico de la referencialidad realista lo que ha contribuido a “abrir” relativamente las posibilidades de sugerencia del texto plástico; ensanchando y potenciando a su vez la colaboración fantástica de los receptores. El intertexto lector ha cobrado una especial relevancia debido a la postulación de una posibilidad infinita de lecturas del texto artístico. Es lo que sucede

con las obras de José Lucas, para poder dar sentido y establecer determinados significados referenciales el intertexto lector debe ser amplio y debe tener presente los códigos y raíces de los que bebe el artista. La actitud de Lucas ante la obra literaria hace al lector (de cuadros) atento, desde un principio, muy consciente del juego semiótico que se está produciendo en el lienzo.

El siguiente bloque corresponde al marco metodológico, en cuyo primer capítulo se expone el planteamiento de la investigación, definiéndose el problema, planteándose la hipótesis como solución al mismo y formulándose los objetivos.

Seguidamente, se da paso a un extenso análisis de la obra de José Lucas organizado en tres epígrafes principales: “*el tiempo de un pintor*”, “*José Lucas como vanguardia*” y “*Ut pictura poesis en la obra de José Lucas*”. Cabe destacar que esta Tesis Doctoral cuenta con importantes **textos inéditos** sobre José Lucas y su obra, pasajes que se han escrito ex profeso para este trabajo de investigación. Se incluyen las siguientes firmas: Jaime Siles, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Antonio Lucas, Xavier Ribalta, Juan Antonio Molina, José Antonio Lozano Teruel, Ángel Haro, Salvador Susarte, Esteban Linares, M^a Dolores Esparza y Paulina Real.

“La relación entre texto e imagen merece - en la obra de José Lucas- un análisis muy especial, pues entre ellos se establecen múltiples correspondencias que unas veces tienen su origen en el texto y otra en la imagen, o al revés, generando una dialéctica que germina en una síntesis de ambas a partir -y esto es muy interesante para su tesis- de una semiotización (en el sentido de Peirce) de una de ellas o de ambas juntas. En Lucas hay siempre palimpsestos que pueden ser plásticos o literarios, o literarios y plásticos a la vez. Creo que éste es uno de sus más significativos rasgos y, desde luego, un o que más enriquece su propio universo creador”.
(Jaime Siles, 2014, texto inédito)

A continuación, en el bloque cuarto, se realiza un análisis semiótico de obras emblemáticas de José Lucas. El primer instrumento para el análisis es la descripción, como medio de acercamiento a la obra y preámbulo de comprensión. A éste le siguen los inventarios semánticos que permiten descubrir los valores sígnicos dentro de una determinada cultura. El tercer paso se centra en la explicación de los símbolos arquetípicos, míticos, sociales o económicos. La presuposición semántica-pragmática permite inferir, a partir del horizonte cultural del autor, la intencionalidad poética que impulsa al artista a utilizar determinado lenguaje y como consecuencia de ésta produce

un discurso al que enfrenta al observador con su obra. Todos los anteriores son pasos previos que permiten la interpretación y posterior apropiación del sentido del objeto de arte.

Después, se desarrolla un análisis e interpretación global de la obra del pintor murciano, teniendo en cuenta sus tres etapas. Un análisis basado en el conocimiento profundo de la obra completa del artista y de la relación personal establecida con el pintor a través de las numerosas conversaciones mantenidas con él, y de su apoyo y entrega a este proyecto. Además, para analizar la obra de Lucas desde su sentido más profundo y subjetivo jugará un papel fundamental la capacidad receptora del sujeto que contemple su obra artística. Destaca Mendoza que “ante determinadas obras, la ignorancia o la desconsideración de la vinculación cultural, artística y/o metaliteraria puede ser causa de inadecuadas apreciaciones y de erróneas valoraciones”. Las obras de Lucas no beben de una fuente, no se remiten a un solo autor, sus pinturas son fruto y contienen elementos, sugerencias y matices de diversos autores, de diferentes poetas. Su obra se convierte en un hipertexto de los hipotextos poéticos, José Lucas mantiene desde siempre la ida y vuelta del modelo ekfrástico concretándola en la pintura de la poesía

En el bloque sexto se exponen las conclusiones, que recogen desde un enfoque global las consideraciones más destacadas. Se reflexiona acerca del grado de consecución de los objetivos, tras lo que se comprueba si finalmente la hipótesis es validada como respuesta al problema planteado.

Finalmente, la Tesis Doctoral concluye con un bloque que recoge la bibliografía utilizada y un último epígrafe de anexos, documentos recopilados en un DVDs que se adjuntan, debido a la extensión de los mismos.

El objeto de este estudio es plantear un análisis de enfoque analítico-semiótico de la obra de José Lucas basado en la intertextualidad entre la Literatura y las bellas Artes.

“No se pinta la poesía, se pinta desde la poesía; desde la sugerencia del verso, desde la imagen que te puede crear un verso y el conjunto del poema. Yo soy un gran lector de poesía, pero no leo poesía para pintar; pinto después de leer, leo poesía pinte o no pinte y lo que busco en la

literatura son imágenes que se parezcan más a mis sueños que a mi realidad”.

José Lucas⁹

En el expresionismo, las formas se relajan y pierden la absoluta fidelidad a la naturaleza, como ya se ha visto en otros estilos. El otro medio pictórico, el color, gana protagonismo y su uso también es violento, descarado. Si hay algo que los expresionistas elevan al máximo es, su propio nombre lo indica, la forma de expresión. El arte expresionista destaca por ser personal, interior e intuitivo. Es un arte subjetivo en el que la expresión (el mundo interior del artista) prevalece sobre la impresión (el mundo exterior, aparente). Bajo el concepto de arte interior y subjetivo se entiende que la naturaleza quede deformada y que los colores se desentiendan pictóricamente de los objetos. Es la expresión personal la que impone las reglas. La necesidad interior es un conjunto de sensaciones, intuiciones, sentimientos. Es el “baúl interior” en el que se guardan las impresiones del mundo exterior, las imágenes eidéticas, las experiencias vividas, el espíritu personal. Y en José Lucas ese “baúl interior” está cargado *de numerosas colisiones: los paisajes originarios, la reflexión sobre la pintura de los maestros, la convulsión de vivir con afán de límite y la combustión de la poesía que acompaña su expresión como sustancia absoluta y como lógica generadora de la imagen.* (Antonio Lucas, 2014-texto inédito.)

⁹ Anexo 8.1.1. Conversación mantenida con José Lucas en Murcia, (5/11/2014) E) José Lucas, pintor de la poesía.

2 MARCO TEÓRICO

2.1 LA INTERTEXTUALIDAD

2.1.1 INTERDISCIPLINARIEDAD

La palabra interdisciplinaria aparece por primera vez en 1937 y su inventor es el sociólogo Louis Wirtz. Antes la Academia Nacional de Ciencia de Estados Unidos había utilizado la expresión “cruce de disciplinas” y el Instituto de Relaciones Humanas de la universidad de Yale había propuesto el término “demolición de las fronteras disciplinarias”

Sin embargo, es en los sesenta cuando Jean Piaget realiza numerosos estudios sobre la interdisciplinaria. En 1955, en Ginebra, logra consolidar un vasto equipo de estudiosos de las más diversas disciplinas, cabe recordar por ejemplo a Costa de Beauregard (Físico), Alina Szminska (Psicóloga), Leo Apostel (Matemático) Hermine Sinclair (Psicolingüístico), Rolando García (Epistemólogo), Jacques Rustchmann (Psicólogo), y Bärbel Inhelder (Psicóloga Infantil). La asociación creada en Ginebra, “Centro Internacional de Epistemología Genética”, pasa a ser una de las primeras expresiones de una nueva forma institucional y operativa, para recabar los datos sobre los observables de interés del científico. Dicha institucionalidad fomenta una nueva variante metodológica que pretende aglutinar las distintas adquisiciones cognitivas; esta es la cooperación interdisciplinaria. El objetivo del centro es asegurar la posibilidad de un trabajo de equipo entre especialistas de diferentes disciplinas, quienes se reúnen en torno a proyectos o seminarios para estudiar en común, los temas de interés de la epistemología científica, pero centrados especialmente desde el punto de vista de la evolución de los mismos.

Piaget concibe la interdisciplinaria como una forma de cooperación y de intercambios recíprocos entre dos o más ciencias, que necesariamente conllevan a un enriquecimiento mutuo. La interdisciplinaria puede darse entonces, entre ciencias que tienen el mismo tipo de estructuras, o bien entre disciplinas que utilizan estructuras diferentes.

Para autores como Smirnov interdisciplinariedad se considera: "Cierta razón de unidad, de relaciones y de acciones recíprocas, de interpretaciones entre diversas ramas del saber llamadas disciplinas científicas".¹⁰

Para Nicolescu "La transferencia de métodos de una disciplina a otra".¹¹

Si hablamos de interdisciplinariedad es fundamental también abordar la obra del astrofísico austríaco, Erich Jantsch (1929-1980). Jantsch compartía parte de su pensamiento con Piaget aunque también se distanciaban en varios aspectos, así puede comprobarse por ejemplo en el artículo: "Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación" (pp 110-144).

Señala Jantsch en el citado artículo: "Creo que el rasgo más esencial de ambos trabajos, el del profesor Piaget y el mío, yace en nuestra consideración de la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y los principios de organización que modifican actualmente los conceptos, los principios, los límites y los puntos de unión de las disciplinas. Para el profesor Piaget, esta política y estas estructuras nuevas crean una cooperación disciplinaria al mismo nivel jerárquico; para mí, una coordinación orientada hacia un fin desde un nivel superior.

La tarea de tratar de identificar y delinear una base de valores y un objetivo para el sistema dinámico de la ciencia es sólo responsabilidad mía. Para hacer esto, adoptaré, en primera instancia, la creación de un mundo antropomórfico como marco general para los valores que van a intervenir; identificaré a la autorrenovación como el objetivo de la educación y tras esto demostraré que es posible tener una visión de la ciencia, la educación y la innovación como un sistema integrado.

A esta reflexión es importante sumar la de Beyman quien afirma: "actualmente vivimos un cambio de paradigma en la ciencia, tal vez el cambio más grande ocurrido hasta la fecha... y que tiene la ventaja adicional de derivarse de la vanguardia de la física

10 (Smirnov SN. La aproximación interdisciplinaria en la ciencia de hoy. Fundamentos ontológicos y epistemológicos. Formas y funciones. En: Bottomore T (coord.) Interdisciplinariedad y Ciencias Humanas. Madrid: Tecnos/UNESCO. 1983;53-70.)

11 (Nicolescu B. La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto. Paris: Ediciones Du Rocher. 1998)

contemporánea. Está emergiendo un nuevo paradigma que afecta a todas las áreas del conocimiento. La nueva ciencia no rechaza las aportaciones de *Galileo*, *Descartes* o *Newton*, sino que las integra en un contexto mucho más amplio y con mayor sentido, en un paradigma sistémico".¹²

A Jantsch también le debemos algunas definiciones de conceptos importantes como:

- 1) Multidisciplinariedad: Yuxtaposición de materias diferentes.
- 2) Pluridisciplinariedad: Yuxtaposición de disciplinas cercanas.
- 3) Disciplinariedad cruzada: La materia importante determina lo que tienen que asumir las demás disciplinas.
- 4) Interdisciplinariedad: Voluntad de crear un marco común de interdependencia entre las áreas, que facilitan las transferencias de aprendizaje. Ello aumenta la motivación por el aprendizaje.
- 5) Transdisciplinariedad: Cooperación para construir un sistema total o macrodisciplina.

Este último término, la transdisciplinariedad, es más joven aunque entre sus iniciadores se encuentran también *Eric Jantsch*, *Jean Piaget* y *Edgar Morin*. *Nicolescu*, actual director del *Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires* (CIRET) señala que el término "fue inventado en su momento para expresar, sobre todo en el campo de la enseñanza, la necesidad de una feliz transgresión de las fronteras entre las disciplinas, de una superación de la pluri y de la interdisciplinariedad"¹³. *De Basarab Nicolescu* hay que destacar también el *Simposio Internacional sobre Transdisciplinariedad*, organizado por la UNESCO en mayo de 1998, y su obra de *La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto*.

12 (Beynam L. The emergent paradigm in science. *ReVision Journal*. 1978;1(2)).

13 (Nicolescu B. *La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto*. Paris: Ediciones Du Rocher. 1998).

Para Nicolescu la transdisciplinariedad es un proceso según el cual los límites de las disciplinas individuales se trascienden para tratar problemas desde perspectivas múltiples con vista a generar conocimiento emergente.

Lo transdisciplinario rebasa los límites de lo interdisciplinario. Nicolescu afirma: "La estructura discontinua de los niveles de la realidad determina la estructura discontinua del espacio transdisciplinario que, a su vez, explica por qué la investigación transdisciplinaria es radicalmente distinta a la investigación disciplinaria, pero le es, sin embargo, complementaria. La investigación disciplinaria concierne más o menos a un solo y mismo nivel de la realidad. Por otra parte, en la mayoría de los casos no concierne más que a los fragmentos de un solo y mismo nivel de realidad. En cambio, la transdisciplinariedad se interesa en la dinámica que se engendra por la acción simultánea de varios niveles de la realidad. El descubrimiento de dicha dinámica pasa necesariamente por el conocimiento disciplinario. La transdisciplinariedad, aunque no es una nueva disciplina o una nueva hiperdisciplina, se nutre de la investigación disciplinaria la cual, a su vez, se aclara de una manera nueva y fecunda por medio del conocimiento transdisciplinario. En ese sentido, las investigaciones disciplinarias y transdisciplinarias no son antagónicas, sino complementarias. La disciplinariedad, la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad son las cuatro flechas de un solo y mismo arco: el del conocimiento".

2.1.2 INTERTEXTUALIDAD

“El lector pone en juego toda su capacidad de interpretación y sus saberes no sólo literarios, sino de otros códigos artísticos como pueden ser la pintura, la música, la escultura, ... para comprender de la manera más amplia posible un texto. Esta comprensión dependerá de sus conocimientos previos que ha de actualizar en el momento de la lectura, como una compleja red de asociaciones paradigmáticas que se entrecruzan y confluyen en el texto”.

Pedro Guerrero (2008, p. 54)

El origen del concepto de intertextualidad lo encontramos en la teoría de Bajtin (1975-1989) del discurso dialógico. Bajtin habló de “dialogismo” para referirse a la relación que los diferentes enunciados literarios tienen entre sí. Estas relaciones las denomina intertextuales o dialógicas. El lenguaje, según Bajtin (1981), es polifónico, es

decir, el lenguaje pertenece a una entidad colectiva, no somos propietarios de las voces que utilizamos al hablar. En todo enunciado está presente la voz ajena. Todo emisor ha sido antes receptor de otros textos, a los cuales recurre a la hora de escribir su texto y genera así una pluralidad de voces superpuestas que entablan un diálogo entre sí, tal y como se muestran en estrategias como la cita, el diálogo interior, la parodia o la ironía, que suponen que en el discurso aparezca una voz distinta de la del emisor. Así, la dialogía se refiere a la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas.

Después Ponzio (1998), asegura que se establece una conexión entre el hablante y el destinatario que recibe su mensaje. Por tanto, asegura Ponzio, la relación con la palabra ajena es triangular. En la reproducción del texto ajeno, en la producción de otro nuevo texto-marco, es donde está el origen de la intertextualidad.

Julia Kristeva en 1967, a partir del dialogismo de Bajtin, forjó el término de intertextualidad para referirse a la configuración del texto literario mediante voces o palabras ajenas:

“Todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”

(Kristeva, 1978, p. 190)

Y siguiendo las teorías de Chomsky Kristeva afirmó:

“Las diferentes secuencias (o códigos) de una estructura textual precisa como otras tantas “transforms” de secuencias (de códigos) tomados de otros textos... El método transformacional nos lleva por tanto a situar la estructura literaria en el conjunto social considerado como un conjunto textual. Llamaremos intertextualidad a esta interacción textual que se produce en el interior de un único texto. Para el sujeto cognoscente, la intertextualidad es una noción que será el indicio de cómo un texto lee la historia y se inserta en ella. El modo concreto de realización de la intertextualidad en un texto preciso dará la característica mayor (“social”, “estética”) de una estructura textual.”

Además, en el volumen 1 de su *Semiótica* leemos: “Se podría estudiar cómo el texto todos los sistemas denominados retóricos: las artes, la literatura, el inconsciente. Vistos como textos, obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética, y revelan su productividad transformadora” (Kristeva, 1978, p. 98). Para Kristeva, según

sus conocimientos matemáticos y psicoanalíticos, la productividad textual es el espacio donde confluyen, se cruzan y neutralizan enunciados de otros textos.

Roland Barthes, en 1968, asegura que “todo texto es un intertexto” y aunque la siguiente cita ya ha podido leerse en otro apartado de este trabajo la incluimos aquí también debido a su importancia:

«Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas».

En *El placer del texto* indicaba R. Barthes que el texto es un tejido hecho de travesías: “Es un tejido de citas provenientes de los mil focos de cultura” (Barthes, 1974, p. 69). Barthes confiere sentido al significado no en su origen (el autor) sino en su destino (el lector).

Por su parte, M. Riffaterre (1979a y 1979b) aborda el problema de la intertextualidad desde la perspectiva de la recepción de la obra literaria. Riffaterre explica que la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria, puesto que sólo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, produce exclusivamente el sentido.

En este sentido cabe destacar también la obra de Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982). Ya en el título podemos ver la imagen del palimpsesto, metáfora de la intertextualidad, un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente (“Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu’on peut y lire, par transparence, l’ancien sous le nouveau”). Riffaterre encontró en G. Genette (1989) una prolongación científica importante, dado que fue él quien sistematizó las modalidades de la trascendencia textual en su diseño teórico de la “transtextualidad”.

Para Genette, el objeto de la poética, en lugar del *texto*, va a ser la *transtextualidad* (todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta con otros). Diferencia cinco tipos de relaciones transtextuales:

1. Intertextualidad: del concepto bajtiniano de “diálogo”, “nosotros no podemos vernos enteros, necesitamos del otro para completar la noción de nosotros mismos”, es decir, la relación de co-presencia entre dos o más textos. La forma más explícita y literal de este tipo es la cita; la forma literal y no declarado, el plagio; la forma menos explícita y menos literal, la alusión. La Intertextualidad puede verse como “factor de deconstrucción” (Kristeva, Barthes, Derrida): superposición o intersección de un material a un mismo tiempo leído o escrito, es decir, reescrito.
2. Paratextualidad: elementos anexos al texto en sí: el marco de un cuadro, portada de un libro; entrevistas, testimonios... Relación de un texto con un paratexto o pre-texto (título, subtítulo, prefacio, notas a pie de página, epígrafes, ilustraciones, autógrafos, borradores, esquemas, proyectos del autor...).
3. Metatextualidad: textos que hablan de otros textos, con relación crítica como paradigma): la crítica de textos.
4. Hipertextualidad: la relación que une un texto anterior A (hipotexto) a un texto posterior B (hipertexto) del cual deriva por transformación o por imitación pero no por comentario.
5. Architextualidad: la relación de un texto con la categoría a la que pertenece (tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios). Es decir, los elementos analógicos formales que adscriben un texto o un género o movimiento.

Podemos señalar que la intertextualidad manifestada por medio de citas, plagios y alusiones, se relaciona con la hipertextualidad. Comprobamos como en la relación que se da entre un texto anterior (hipotexto) y otro posterior (hipertexto), el hipotexto se inserta transformado.

El fenómeno intertextual está presente en muchas obras de creación artística. Para Genette (1982) la intertextualidad es la relación de copresencia entre dos o más textos, o la presencia efectiva de un texto en otro. A partir sobre todo de Genette, se pueden referir dos usos del concepto de *intertextualidad*. Una definición más amplia y más cercana a las ideas de Kristeva y Barthes. Para ellos el texto es la suma de otros textos. Este concepto estaría reflejado en todos los tipos de transtextualidad expuestos por Genette. Por otro lado, habría una intertextualidad más concreta que trataría las citas, los préstamos y las alusiones. Este es el concepto que se referiría más concretamente a la intertextualidad. Genette junto a Kristeva y Barthes, entre otros, pertenecieron al grupo Tel Quel, que fundaron la revista francesa interdisciplinar que llevaba el mismo nombre del grupo. Juntos generaron una teoría intertextual para crear un concierto interdisciplinar entre las nuevas tendencias culturales (antropología estructural, música serial, psicoanálisis lacaniano, crítica textual...).

Seguidor de las ideas de Kristeva, Barthes o Genette, entre otros, es Umberto Eco. Destacan por ejemplo sus obras *Lector modelo* u *Obra abierta*. Eco señala que tanto la contemplación común de la obra como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intervención o por el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la consciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras sustanciales.

Según Antonio Mendoza Fillola en el libro, coordinado por él, *Lecturas de Museo* (2000): “el concepto de intertextualidad designa la relación que las diferentes creaciones literarias y artísticas en general mantienen entre sí. El concepto también es extensivo a otros ámbitos de la comunicación o de la expresión. El carácter universal de la hipertextualidad ha sido destacado por G. Genette; en su opinión todas las obras son hipertextuales, aunque tal fenómeno resulte más evidente en unas que en otras. Los convencionalismos artísticos son compartidos por autores de distintas artes y de distintas épocas y movimientos literarios y sus producciones ponen de manifiesto la innegable conexión de sus tendencias creadoras. Las correlaciones observadas en este tipo de obras justifican el efecto-respuesta del receptor y su estudio muestra la continuidad y las conexiones entre las creaciones artísticas”.

Asegura Mendoza que “el hecho intertextual surge de complejos procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos de los que resulta el texto artístico. El autor emplea y reelabora los modelos y el lector (re)construye y los identifica desde sus propias perspectivas. Las relaciones intertextuales que mantienen unas obras con otras no han de confundirse con las ideas de originalidad, copia o plagio. La intertextualidad es un fenómeno de reelaboración, de recreación a partir de unos referentes determinados”.

Para Mendoza “cuando, intencionadamente, el autor quiere evocar una concreta obra, algún rasgo de estilo, algún motivo, etc. De otro autor, inmediato o distante en su tradición cultural, la creación de base intertextual no oculta su referente ni su intención de reelaboración. Por el contrario, el plagio es el empleo engañoso, la apropiación con ocultamiento del referente; y, por supuesto, la copia implica ausencia de carácter e intención de reelaboración”.

Por su parte Claudio Guillén (2005: 287-302) a pesar de destacar la importancia de la intertextualidad en el campo de la Literatura comparada, ha señalado también la parte negativa que se puede plantear. Habla del absolutismo teórico, se refiere al “carácter autoritario y monolítico” de las posturas de Kristeva y Barthes. Además asegura que si se lleva el concepto a la generalidad y al anonimato, como dijo Barthes, se puede caer en la vaguedad y en lo ilimitado de los estudios de fuentes e influencias, que el comparatismo pretende evitar.¹⁴ De Vicente-Yagüe (2012)

En este sentido hay que destacar también las palabras de Todorov. Señala que se corre un riesgo al estudiar la intertextualidad y que debe ser analizada como una aplicación puntual, ya que, de lo contrario, «a fuerza de verla en todos los sitios se corre el riesgo de hacerla pasar del rango de recurso conceptual al de lugar común» (Todorov, citado en Mendoza, 1994: 60).

A raíz de estos planteamientos muchos autores han intentado delimitar el concepto de intertexto e intertextualidad. Destacamos las ideas y clasificación expuestas por

¹⁴ De Vicente-Yagüe Jara, M. I., La educación literaria y musical. Un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en Educación Secundaria obligatoria, Bachillerato y Enseñanzas Artísticas de Música (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia en <http://www.tesisenred.net/handle/10803/84163> (p. 80, 2012)

Martínez Fernández (2001).

Destaca Martínez Fernández que algunos autores como Pérez Firmat (1978) han desarrollado fórmulas que pretenden demostrar la eficacia operativa del mecanismo intertextual.

Pérez Firmat propuso que el texto (T) es igual al intertexto (IT) más el exotexto (ET), siendo este último el marco en el que se inserta el intertexto, es decir, el texto que queda cuando se quita el intertexto, que no es el texto completo T:

$$T = IT + ET$$

Más tarde, Gutiérrez Estupiñán (1992) elaboró un esquema más detallado:

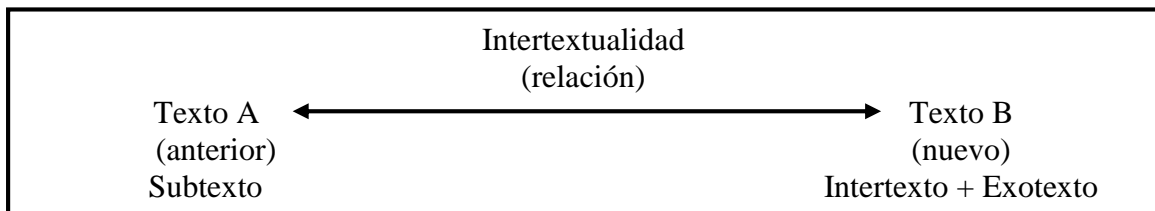


Figura II.01. Esquema del mecanismo intertextual según Estupiñán.

Fuente: Estupiñán (1992, citado en Martínez Fernández, 2001, p.77); De Vicente-Yagüe¹⁵.

Finalmente, Martínez Fernández, ante la diversidad tipológica del concepto, propone el siguiente esquema:

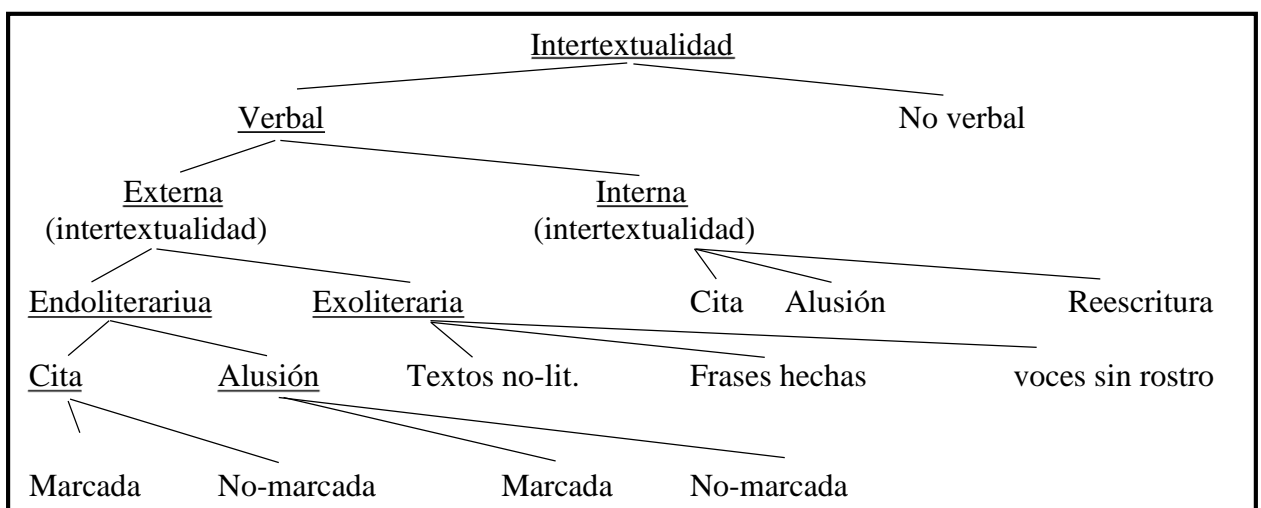


Figura II.02. Clasificación tipológica de la intertextualidad. Fuente: Íbidem

¹⁵Ibid., p. 82.

“Plett (1993) definió el *intertexto* como «un texto entre otros textos», ajustándose a la etimología del término. Según este, por tanto, «todos los intertextos son textos», lo que no supone la ecuación inversa de Barthes de que «todo texto es un intertexto», ya que si fueran equivalentes no tendríamos por qué diferenciarlos. Así, al distinguirlos, Plett atribuye una serie de características al texto, como la autonomía, la delimitación y la coherencia, que el intertexto, por su parte, no posee. Segre (1985) pretende evitar un amplio tratamiento del concepto de la intertextualidad, que lleve a la ineficacia del término en la crítica. Para ello, se interesa por aquellos casos particulares en los que se observa la presencia de textos anteriores en otro dado, diferenciando la «plurivocidad» de Bajtín de la «intertextualidad»: si la plurivocidad o polifonía se dirige hacia la variedad de sociolectos y orientaciones ideológicas, la intertextualidad presenta las líneas de filiación cultural del texto; si la plurivocidad se refiere a los registros y a los lenguajes de grupo, la intertextualidad revela la diversidad del lenguaje literario y los estilos individuales”¹⁶.

Tras este análisis podemos concluir que la intertextualidad se da en todas las artes, cabe destacar en este sentido las palabras de George Steiner (1995):

“Cada acto de recepción de una forma significativa en el lenguaje, en el arte, en la música, es comparativo. Conocimiento es re-conocimiento, tanto en el sentido platónico del recuerdo de verdades anteriores como en el de la psicología. Intentamos comprender, “colocar” el objeto ante nosotros –el texto, el cuadro, la sonata- otorgándole el contexto inteligible y conformador de una experiencia previa con la que está relacionado. Observamos, intuitivamente, las analogías, los antecedentes, los rasgos de una familia (por tanto, “familiar”) que ponga en relación la obra que es nueva para nosotros con un contexto reconocible. En el caso de una innovación radical, de una estructura poética, representacional o musical, que nos afecta de forma original, el proceso de respuesta es un complejo movimiento hacia la incorporación de lo nuevo en lo conocido. Incluso la originalidad extrema comienza, en tanto comenzamos un diálogo inquisitivo con él, a hablarnos de los orígenes”.

En esta relación intertextual dada en todas las artes cabe destacar la metodología

¹⁶ Ibid., p. 81.

basada en un modelo ekfrástico desarrollada por Pedro Guerrero (2008). En esta metodología se analizan los procesos de la conexión del lenguaje verbal y del arte literario con otros lenguajes y otras artes.

También hay que significar las metodologías desarrolladas por Mendoza Fillola sobre la cognición implicada en los procesos de la lectura y la escritura como la del “intertexto lector”. En el libro coordinado por Mendoza Fillola, *Lecturas de Museo* (2000) “la intertextualidad exige una actividad cognitiva de asociación de datos, de referencias, de ideas y de valoraciones. Esta actividad de relación activa y desarrolla las diversas competencias (comunicativa, discursiva, pragmática, literaria, enciclopédica, cultural, estratégica,...)”. Mendoza establece además una relación para catalogar la identificación de las relaciones intertextuales:

- 1) Ante determinadas obras, la ignorancia o la desconsideración de la vinculación cultural, artística y/o metaliteraria puede ser causa de inadecuadas apreciaciones y de erróneas valoraciones.
- 2) La identificación de las relaciones intertextuales tiene lugar durante el proceso de lectura: el receptor asocia la obra objeto de lectura con otra(s) obra(s) que conoce. La percepción o la identificación de las relaciones intertextuales depende de la capacidad del lector para identificar y vincular aspectos compartidos por dos o más obras de las que posee experiencia (o conocimiento) receptor.
- 3) Las claves de identificación durante el proceso de recepción se concretan en los siguientes puntos:
- 4) La comprensión y la atribución de significado de cada obra varía según la intencionalidad que el lector atribuye a la obra y según el conocimiento que el receptor posea de otras obras próximas en época, ideología y estilo.
- 5) El efecto y la valoración surgidos de la contemplación de una obra aislada son distintos a la valoración resultante cuando su recepción y su interpretación ha tenido en cuenta las posibles relaciones con otra obra anterior o posterior.

- 6) Para valorar adecuadamente la amplitud de un movimiento artístico-literario, es necesario establecer correlaciones de similitud o de contraste entre autores y obras de diversas literaturas y de distintos códigos artísticos.
- 7) En determinados casos, la comprensión y la interpretación de concretas producciones artísticas requiere que sean percibidas y valoradas en conexión directa con otras obras específicas.

Mendoza (1994) añade además que la noción de intertextualidad mantiene una clara relación entre intertexto discursivo, de la obra, que es el conjunto de textos que entran en relación en un texto dado y el intertexto lector, que es el componente de la competencia literaria que activa los saberes asimilados por un individuo receptor.

Entre las producciones literarias y otras manifestaciones artísticas se mantiene un diálogo cultural a través de siglos, en el que intervienen obras y autores de distintas épocas históricas y artísticas, que se comunican entre sí empleando distintos códigos. Mendoza establece una categorización de las relaciones intertextuales:

- 1) Una obra tiene un solo hipotexto, cuando incluye, alude reelabora, evoca, menciona o reproduce elementos, rasgos, temas, indicios,... de otra obra A anterior.
- 2) Una obra Z tiene diversos hipotextos, cuando contiene elementos de varias obras A, B, C, D... anteriores. Entonces entre la obra Z y las obras A, B, C, D,... hay una relación de intertextualidad, porque en la obra Z están co-presentes diversos elementos de alguna o de varias obras anteriores.
- 3) Una obra A puede ser el hipotexto de múltiples obras que actúan como hipertextos. O sea, cuando en las obras Z, Y, X,... hay elementos que aluden a una obra previa A, también aparece el fenómeno intertextual.
- 4) Paralelamente, puede considerarse que conjuntamente las obras A, B, C, D,..., forman un hipotexto complejo cuando están presentes en la obra Z (o también en las obras Y, X,...)

Este tipo de relaciones podemos comprobarla por ejemplo, en el mito de Laoconte, uno de los ejemplos más gráficos en la relación existente entre la literatura y las Artes. Se

conocen diversas opiniones a la hora de estudiar el hipotexto del mito de Laocoonte, no se sabe quién fue antes si el texto de Virgilio o la escultura, lo que si parece estar claro es que la leyenda ya existía en la tradición oral.

“En este momento, otro prodigio, mayor y más terrible aún, se ofrece a nuestros infortunados espíritus y conturba nuestros corazones desprevenidos. Laocoonte, designado por la suerte para actuar como sacerdote de Neptuno, inmolaba un enorme toro en el altar de los sacrificios solemnes. He aquí que, desde Ténedos, a través de las profundas y tranquilas aguas (horror me causa el referirlo), dos serpientes de anillos inmensos se apoyan pesadamente en el mar y avanzan a la par hacia la costa; sus pechos erguidos entre las olas y sus crestas, color de sangre, sobrepasan las ondas; el resto de su cuerpo se arrastra rozando el mar y enrosca en espiral sus espinazos. Se produce un sonido en el mar espumante; ya tocaban la tierra e, inyectados de sangre y fuego sus ojos ardientes, lamían con las lenguas vibrantes sus fauces sibilantes Al verlas quedamos exangües y emprendimos la huida. Pero ellas, con rumbo certero se dirigen hacia Laocoonte. Primero ambas serpientes, aprisionando los pequeños cuerpos de cada uno de sus dos hijos, se enroscan en sus miserables miembros y los devoran a mordiscos; luego, arrebatan al mismo Laocoonte, que, con las armas en la mano, acudía a prestarles socorro y le atenazan entre sus inmensas roscas; y, después de estrecharle dos veces por la cintura, dándole dos vueltas al cuello con sus dorsos escamosos, le sobrepasan, irguiendo por encima sus cabezas y sus cervices. Él trata de deshacer los nudos con ambas manos; sus vendas están empapadas de baba y de negro veneno y lanza al mismo tiempo hacia el cielo alaridos horribles, semejantes a los mugidos de un toro cuando, herido, huye del altar y sacude de su cuello ensangrentado el hacha que fue insegura al clavarse”.

Virgilio. La Eneida.

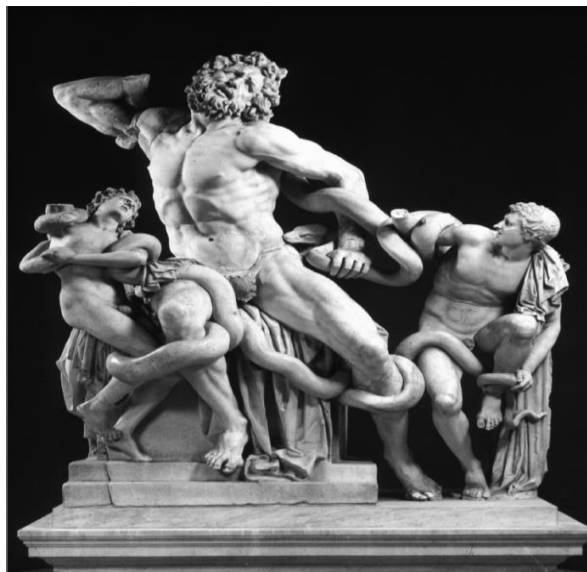


Figura II.03. Laocoonte (atribuida a Polidoro)

Aunque el hipotexto sea la leyenda oral, podemos comprobar las dos obras y observar sus diferencias y similitudes. “La intertextualidad es evidente en la escultura con el fragmento de La Eneida. El intertexto discursivo nos conduce a una valoración: la escultura está paralizada en su dimensión temporal, ocupa el espacio de un tiempo preciso y concreto; sin embargo la obra literaria nos conduce en el tiempo a diversas secuencias temporales”. Mendoza (2000)

Muchos autores consideran que el mito de Laoconte es el mejor ejemplo entre las artes, Winckelmann aseguraba que:

“Es la naturaleza en supremo dolor, esculpido según la imagen del hombre que lucha por acumular toda la fuerza de su espíritu para sobrellevar su angustia. Mientras su sufrimiento hincha sus músculos y tensa los nervios, la frente muestra la valentía de su alma, y, en su terrible esfuerzo por dominar el dolor y la expansión contenida de sus sentimientos, su pecho se alza por la respiración contenida. El temeroso suspiro que procura detener agota el abdomen y ahueca los costados, y, al mismo tiempo, nos indica el movimiento de sus vísceras. Sin embargo, los padecimientos de su cuerpo parecen preocuparle menos que el terror de sus hijos, que miran a su padre y gritan pidiendo auxilio. Su corazón de padre queda reflejado en los ojos llenos de desesperación, a la cual parece mezclarse una compasión impotente. Su rostro clama, pero no grita, y sus ojos, mirando al cielo, buscan una ayuda sobrenatural. La boca está llena de tristeza; caído el labio inferior bajo el peso del desánimo. En cambio, el labio superior, estirado, parece mezclar el sentimiento al dolor, y, en un gesto de desengaño, producido por un indigno e inmerecido sufrimiento, llega a hinchar la nariz, dilatando las fosas nasales hacia arriba en suprema tensión. En la frente, y modelada con gran sabiduría, aparece la lucha entre el dolor y la resistencia. Observemos que mientras el dolor empuja las cejas hacia arriba, la resistencia contra él hace retroceder la carnosidad de la región subciliar, cubriendo casi por completo el párpado superior. En una obra así, el autor no podía embellecer la naturaleza, por lo cual buscó mostrárnosla en todo su esfuerzo y vigor. Precisamente allí donde ha expresado el mayor sufrimiento, hallamos la mayor perfección. Me refiero al costado izquierdo, que recibe la furiosa y mortal mordedura de la serpiente y que, por su proximidad al corazón, es la parte que en ese momento más sufre. Pues bien: este costado izquierdo del Laocoonte puede ser considerado como un prodigio del arte”.

WINCKELMANN, *Historia del arte en la Antigüedad*, Barcelona, 1994,

(pp.252-253).

Otro de los ejemplos más relevantes entre la literatura y las artes es el mito de Fausto. Desde la leyenda del siglo XVI hasta hoy se han hecho numerosas elaboraciones, por eso la relación intertextual entre ellas resulta de gran relevancia.

Como escribe Mendoza Fillola, la actividad identificadora de la presencia de hipotextos (textos previos con capacidad generadora) e hipertextos (textos resultantes de reelaboraciones) es señal clara de nuestra actividad asociativa de saberes y referencias literarias y meta-literarias como lectores activos:

Pero, además, las obras ricas en relaciones intertextuales, comprendidas en mayor o menor profundidad según la cultura del lector, ofrecen un aliciente específico a partir de las particularidades estratégicas que el autor sigue en la reelaboración del texto: cuentan con el conocimiento previo del hipotexto por parte del lector; parten de una arquitectura (valoración y evocación compartida dentro de una tradición cultural); juegan con unas previsible expectativas que se supone en el lector; proponen una interacción a partir de unos implícitos compartidos; nos sorprenden con las interpretaciones, giros y variaciones; suscitan una actividad de juego mental para el receptor, en el que la anticipación, el reconocimiento, la identificación (dentro de la variación) son nuevas estrategias que favorecen otro tipo de actividad lectora, en un atrayente juego metaliterario, y, finalmente, estimulan una lectura todavía más activa e implicada, porque, además de los conocimientos señalados, se añade la evocación constante del referente hipotextual.¹⁷

Para Vázquez Medel¹⁸ no hay que detenerse solamente en la importantísima tarea del comparatismo entre textos literarios de distintos tiempos y lugares, a través de procesos de transcodificación homogénea (o traducción), pautas temáticas, genéricas, estilísticas, ... sino que debemos situar en el centro de nuestras consideraciones esas sutiles relaciones entre la creación literaria y otros productos no literarios (que cuando se relacionan entre sí genéticamente implican una transcodificación heterogénea), de entre las que las relaciones entre cine y literatura (por su importancia en nuestros días) deben ocuparnos especialmente, sin olvidar las conexiones entre creación literaria y artes plásticas, música, ...

¹⁷ Véase Antonio Mendoza Fillola, "El intertexto del lector: un análisis desde la perspectiva de la enseñanza de la literatura", *Signa*, 5, pp. 265-288. Un estudio más elaborado de estos conceptos lo podemos encontrar en el Antonio Mendoza Fillola (2001): *El intertexto del lector*.

¹⁸ M., A., (2000), Hemeroteca digital educativa y medios. Número 5 (<http://www.cica.es/aliens/gittcus/TAComp.html>). "Tendencias actuales del comparatismo literario"

Para Vázquez Medel: todo texto se constituye en una retícula de encrucijadas, y es captado y significa, no por su inmanencia, sino precisamente por todo aquello que le trasciende: desde el código verbal, audiovisual,... en que queda cristalizado, hasta las determinaciones genéricas que nos permiten adoptar en relación con él, unas determinadas actitudes y unas concretas expectativas. A partir de ahí, toda realidad se constituye en un anclaje con otros textos de la cultura, en relación con los cuales debe ser definida y comprendida.

En definitiva podemos decir citando a Todorov que “no hay enunciado que no se relacione con otros enunciado”, una afirmación que es la base de este trabajo ya que en este estudio podemos comprobar como la obra del pintor José Lucas es un collage de enunciados interrelacionados entre sí y un claro y manifiesto ejemplo de intertextualidad.

2.1.3 EL INTERTEXTO LECTOR

"Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, en niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea o del entorno, todo texto es un tejido nuevo de citas. Pasan al texto, redistribuidos en él trozos de códigos, de fórmulas, de modelos rítmicos, fragmentos de usos sociales, etc. porque siempre hay lenguaje antes del texto y alrededor de él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que sea, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, en cuyo origen raramente se repara, de citas inconscientes o automáticas, dadas sin comillas". R. Barthes (1968).

En la recepción de una obra no basta sólo con el reconocimiento de datos primarios, el desciframiento implica siempre una lectura comprensiva en la que intervienen las aportaciones del texto y los factores extratextuales que aporta el individuo receptor, en definitiva, su interpretación personal. Riffaterre (1980) define el intertexto como la “percepción por el lector de relaciones entre una obra y otras que le han precedido o seguido”.

Por su parte, Umberto Eco (1970, p. 22) señala que “*tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre*

ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o por el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la consciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales”.

Para Antonio Mendoza (2007) creador del concepto de *intertexto lector* y responsable de dotarlo de funcionalidad docente en la definición del intertexto es preciso incluir un conjunto de facetas, por eso presenta una definición desglosada:

- 1) El intertexto lector es un componente básico de la competencia literaria; en el espacio de la competencia literaria, integra, selecciona y activa significativamente el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales para facilitar la lectura de textos literarios. Los distintos elementos que lo componen se activan en la recepción, en la interacción entre emisor/receptor y en la apreciación de las correspondencias re-creadas entre textos diversos, a la vez que potencia la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones artístico-literarias de signo cultural.
- 2) El intertexto lector es un componente de la competencia literaria y, desde el espacio que ocupa en ella, regula las actividades de identificación, de asociación y de conexión en el proceso de recepción; se ocupa de activar y seleccionar los saberes concretos que regulan las reacciones receptoras ante estímulos textuales (Mendoza, 2001).
- 3) El intertexto lector enlaza las aportaciones de la competencia lectora con las de la competencia literaria durante la actividad receptora:
 - a. promueve, con eficacia, los reconocimientos y las asociaciones entre distintos elementos discursivos, textuales, formales, temáticos, culturales, etc.;
 - b. establece las vinculaciones entre los conocimientos del lector y las peculiaridades discursivas que presenta el texto, necesarias para la pertinente interpretación personal;

- c. en el espacio de la competencia literaria, integra, selecciona y activa significativamente el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales para facilitar la lectura de textos literarios;
- d. activa selectivamente saberes y las estrategias que permiten reconocer los rasgos y los recursos, los usos lingüístico-culturales y los convencionalismos de expresión estética y de caracterización literaria del discurso.

2.1.3.1 FUNCIONES DEL INTERTEXTO LECTOR

Establece también Antonio Mendoza (2008) cuáles son las funciones del intertexto lector:

- a) Orientar y de regular la actividad de asociación que genera el lector.
- b) Conectar activamente las aportaciones de la competencia literaria con las repuestas/reacciones del receptor a los estímulos del discurso literario.
- c) Favorecer la recepción y el desarrollo de la competencia literaria.
- d) Establecer la relación que hay entre el intertexto discursivo o intertexto de la obra X integrado por el conjunto de textos que están presentes en un texto concreto X y el intertexto lector, como componente de la competencia literaria y exponente de los saberes que ésta puede contener.
- e) Potenciar la actividad de valoración personal a través del reconocimiento de conexiones y del desarrollo de actitudes positivas hacia diversas manifestaciones literarias y de signo cultural.

Asegura Mendoza que el intertexto lector “aporta los referentes necesarios para identificar el intertexto discursivo, de la obra; y entonces puede decirse que la actividad de recepción alcanza su meta: las referencias del texto se relacionen con los conocimientos y las experiencias del lector”. Ilustrativo también es el gráfico que Mendoza (2008) desarrolla para analizar los distintos referentes en distintas actividades de lectura:

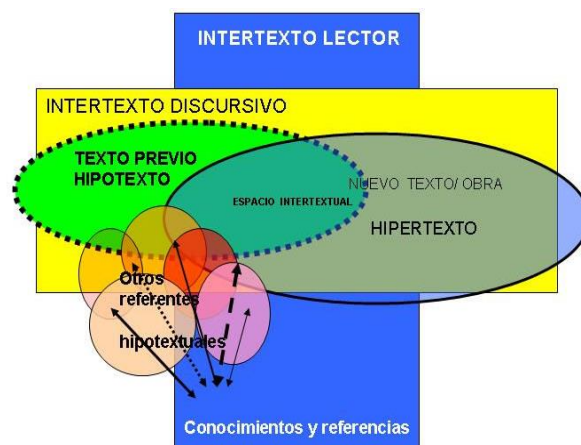


Figura II.04. Esquema de los distintos referentes en las actividades de lectura.

Fuente: Mendoza Fillola, *El intertexto lector* (2008, p. 104) en

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

En este gráfico observamos como el cruce de textos genera los intertextos, así lo podemos comprobar también en esta cita dada por J. Kristeva, *Semiotiké*. (1969 p., 235) “El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: una escritura es réplica (función o negación) de otro (de otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se escribe en el texto”.

G. Genette (1982) asegura que “el texto literario está construido como un cruce de textos, un lugar de cambios que obedece a un modelo particular, el del lenguaje de connotación. En un principio el intertexto se definió como el conjunto de textos que entran en relaciones en un texto dado”.

Siguiendo la cita de Genette, Mendoza considera que el discurso literario integra esas conexiones intertextuales, que son apreciadas u observadas por lectores competentes. Añade que la lectura siempre es una actividad de relación de conocimientos y que la copresencia de referentes textuales genera una creativa interconexión de referentes y suscita en el lector una estimuladora actividad de identificación de interconexiones.

Mendoza considera que la combinación de las aportaciones de la competencia literaria, de la competencia lectora (estrategias y experiencias lectoras) y del intertexto lector determina la eficacia de la interacción entre el texto y el lector. Y añade que es, precisamente, en esa interacción donde se halla el punto de convergencia de las

aportaciones del marco teórico (literario y didáctico) desde el que se explicita esta aproximación al análisis del intertexto lector. Pero además considera que el texto literario (o de otro tipo) resulta ser un sistema combinatorio en el que está previsto y especificado el espacio y el modo para que el receptor concreto establezca las conexiones pertinentes (Iser, 1976); concluye que necesariamente, el receptor ha de tener (o al menos se le supone) una determinada dotación de conocimientos intertextuales.

2.1.3.2 FORMACIÓN LECTOR-LITERARIA

Con todo lo expuesto sobre el intertexto lector podemos destacar la importancia que tiene en este sentido la formación lecto-literaria, como indica C. Guillén (1985, p. 325) “el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector”. Añade (Chevrel, 1989, p. 205) “desde una perspectiva de la recepción, un hecho literario no es jamás concebido como aislado”. Y en este sentido podríamos preguntarnos cómo es posible ampliar nuestro intertexto lector. Esta pregunta requeriría un estudio complejo ya que a la literatura se llega a través de ella misma, mediante la lectura de obras literarias desarrollamos un proceso recepción y un proceso de asimilación de experiencias (literarias), lo que supone una aproximación a las peculiaridades de la creación literaria.

Para fomentar la educación literaria Antonio Mendoza (2008) establece un modelo de educación literaria —que tiene en primer lugar cuál es la concepción del hecho literario que se quiere transmitir— que parte del núcleo de la formación lecto-literaria (con especial incidencia en las actividades que se desarrollan en el proceso de lectura). Esto se proyecta en el espacio que delimitan las competencias lectora y literaria y la experiencia lectora que tiene como correspondiente el canon, o sea el conjunto de obras que el aprendiz ha leído (ya estén incluidas o no en el currículo escolar). En el centro de ese espacio y, como componente que equilibra y gestiona las aportaciones de los otros componentes, se ubica el intertexto lector. Para ilustrar esta idea, Mendoza sugiere la siguiente figura:

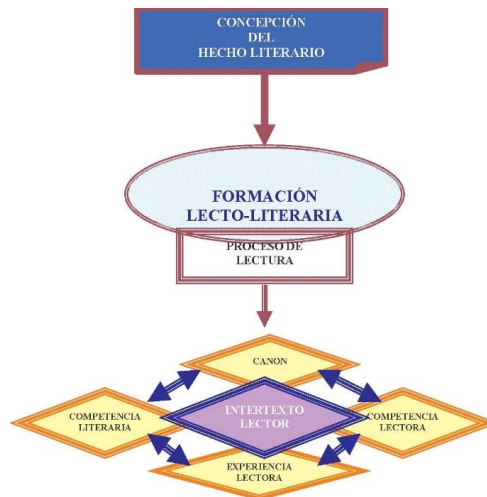


Figura II.05. Esquema del proceso de lectura.

Fuente: Mendoza Fillola, *El intertexto lector* (2008, p. 96) en

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

Y en el siguiente esquema dado también por Mendoza podemos ver las conexiones que se establecen cuando se activan los conocimientos de la competencia literaria por parte del lector, gracias a esas conexiones accede al significado, es decir a la comprensión e interpretación del texto.



Figura II.06. Esquema de las conexiones que se establecen durante el proceso de lectura.

Fuente: Mendoza Fillola, *El intertexto lector* (2008, p. 97) en

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

Por tanto, podemos añadir que como germen de este proceso encontramos la lectura por eso aunque a priori puede resultar obvio es imprescindible delimitar qué es leer, Mendoza (2008):

- a) Saber avanzar a la par que el texto.

- b) Detectar pautas e indicios textuales.
- c) Establecer inferencias discursivas, lingüísticas, comunicativas, pragmáticas, argumentales... etc.
- d) Interaccionar con el texto en un proceso en el que se ‘encuentran’ las aportaciones del texto con las del lector, es decir, entre los modelos textuales y los saberes del receptor.
- e) Integrar las personales aportaciones (saberes, vivencias,...) para comprender.
- f) Elaborar la más coherente interpretación que (nos) sugiere o posibilita un texto.

Y de igual forma en este apartado podemos poner de relieve cuáles son los objetivos de la activación del intertexto lector (Mendoza, 2008):

- a) Que el lector establezca asociaciones de diversos tipos (esencialmente de tipo metaliterario e intertextual), durante la recepción literaria.
- b) Que el lector identifique las referencias compartidas entre autor/texto/lector, puesto que los distintos elementos que componen el intertexto lector se activan en la cooperación entre emisor/receptor y en la apreciación de las correspondencias que aparecen *recreadas* entre textos diversos.
- c) Que el lector observe, constate e identifique la presencia de las relaciones, alusiones, semejanzas, contrastes, influencias, etc. entre el texto que se está leyendo y otros textos ya leídos.

2.1.3.3 EL LECTOR-RECEPTOR

Estos objetivos nos llevan también a destacar el papel fundamental del lector-receptor. Aunque dependiendo de los autores suman o restan valor al papel que juega el lector sobre la obra. Según T. Todorov (1987, pp. 28, 29 y 44) “la interpretación - construcción de un simulacro (verbal), al que no se le exige que sea verdadero sino, ante todo, que sea legítimo, es decir, que no contradiga los hechos observables (textos). (...) Las interpretaciones de un mismo fenómeno (literario) han sido con frecuencia divergentes y lo seguirán siendo, de acuerdo con variables individuales, históricas o

ideológicas”. Por su parte, M. Riffaterre (1989), señala que “sea cual fuere su fundamento, los juicios de valor del lector están causados por un estímulo que está en el texto (...); el comportamiento del receptor puede ser subjetivo y variable, pero tiene una causa objetiva invariable (...). *Se sigue de aquí que la investigación estilística deberá utilizar informadores. Éstos nos proporcionan las reacciones al texto. (...) El elemento capital del procedimiento propuesto reside en que se opera una clara demarcación entre estímulo de la percepción por una parte y los procesos y el contexto cultural que la condicionan por otra*» (Riffaterre, 1989, pp. 97-98).

Especial significado en este sentido cobran las palabras de J. Kristeva quien insistía en definir la literatura como un *mosaico de citas y de referencias intertextuales* o el trabajo de Genette y su obra *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), donde se dibuja la literatura con la imagen de un palimpsesto, un manuscrito antigua que conserva la huellas de una escritura borrada artificialmente con anterioridad.

Otros autores como Iser o Eco dan mayor relevancia al lector. Dice Eco (1970, p. 22) que “tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o por el método, sino distintos aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la consciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales”. Estas consideraciones preliminares enlazan, en parte, con la indicación de W. Iser (1975 y 1976) de que *no percibimos en el texto más que aquellos elementos del mismo que tienen que ver con nuestras experiencias*. Se ha señalado con acierto que *el significado literario vive y se reforma en la tradición múltiple ininterrumpida. El sentido atribuido por cada acto de lectura a una obra está directamente influido por la multiplicidad de ejemplos de recepción simultáneos y anteriores* (García Berrio, 1989, p.185).

Esa relevancia que cobra el intertexto a través de la recepción y la comprensión podemos verla en la idea de la relación texto-lector que nos ofrece R. Fowler (1988, p. 62): “El texto artístico es una forma abierta que centra su atención en el plano de la expresión. Es el lugar de negociación entre emisor y receptor, y ambos poseen libertades

innovadoras. El autor disfruta de la creatividad del código cambiante porque, por convención, puede innovar en el plano de la expresión, y por tanto reorientar así nuestra percepción del contenido, produciendo un conocimiento nuevo; el receptor aporta los códigos viejos y por tanto necesita lograr una descodificación nueva para conseguir una percepción nueva del mundo; a ambos lados de la cadena de comunicación estética, la forma artística conlleva una labor de codificación. El receptor puede, alternativamente, negarse a destacar los viejos códigos (tratando así a Magritte o a T. S. Eliot o Schönberg como carentes de sentido); o puede encontrar fallos al artista por fracasar a la hora de transformar los códigos existentes”.

A modo de conclusión y siguiendo las palabras C. Guillén (1985, p. 325) podemos decir que el diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector.

Recogemos a continuación un texto cuya peculiaridad radica en que nos permite apreciar el doble aspecto, productivo y receptivo, de la activación del intertexto, desde la perspectiva del narrador y/o desde la del lector.

De pequeño, me enquimeraban las imágenes de Venecia, la ciudad que se aguantaba sobre el agua. Más que cualquier otra escuela de pintura, me conocía como el padrenuestro los pintores que la había plasmado: los Bellini, Giorgone, Tintoreto, Canaleto, Tiépolo, Fortuny, Marquet, e tutti quanti. De la historia de la literatura me fascinaban las obras cuya acción transcurre en Venecia. Incluso encontraba extraño que Shakespeare no hubiese situado la acción de Romeo y Julieta en este lugar, haciendo las trampas que fuera preciso. Me faltaba el ingrediente acuoso para que la obra acabara de satisfacerme. No hay que decir que en mi imaginación reconstruía la tragedia, por mi cuenta, en la ciudad de los 'duxs', y que esto me resultaba un incentivo para crear nuevas escenas, insólitas e imprevisibles. Romeo, sobre una góndola, tenía más atractivo que yendo a pie, y Julieta, en una nave con cortinillas, aún más. Las dos familias rivales -los Capuleto y los Montesco- se cruzaban, sin querer, por el Gran Canal, y los dos enamorados habían de simular que no se conocían y adoptar un porte altivo, como sus progenitores. Un día, Romeo aprovechó una especie de colisión entre diversas embarcaciones, que él mismo había provocado, bien informado por sus criados que Julieta iba sola, con el fin de saltar a su góndola y protegerla contra cualquier posible accidente. En el momento del tumulto, consiguió besarla furtivamente. ¿Cuánto tiempo, uno y otro, vivieron con el recuerdo de aquel beso?

En cambio, en El mercader de Venecia, me faltan las escenas de amor. A pesar de la maravillosa tirada «En una noche así...» entre Porcia y Lorenzo, me queda un regusto de poco paladar. Incluso recuerdo que, en

mi pueril adolescencia, escribí un largo poema que se titulaba «En una noche así...», y que no se acabó nunca... Bien veía yo que el dinero tenía mucha importancia en Venecia, pero hubiera preferido no verlo, hubiera preferido ignorarlo.

En cuanto a Otello y a sus tempestuosos celos, creo que ésta saldría acrecentada y el efecto sobre los espectadores reduplicado si las escenas con Desdémona tuvieran por marco la cabina de un bajel. Si todo el desasosiego del moro fuera subrayado por las planxes movedizas de una nave y esto fuese perceptible al espectador. Los modernos directores de teatro, que tan atrevidos son a veces y que tantas libertades se toman en la interpretación de las obras maestras, no se han atrevido aún a presentarnos este Otello que, de hecho, está latente en el mismo texto de Shakespeare.

De todo el teatro de Musset, nada superaba para mí su primera pequeña obra maestra, que es La noche veneciana o las bodas de Lauretta. Esta pieza, hubiera querido que se alargara... Incluso comencé una tesis sobre el teatro de Alfred de Musset para demostrar que, después de la citada comedia, su talento dramático se había desviado, por no decir perdido, y que toda su obra dramática, Comedias y proverbios, se explicaba por un tipo de «ausencia de Venecia» y que él se había convertido en el gran exiliado de su propia obra a causa de esto.

El libro Los amantes de Venecia, de Charles Maurras, me exaltaba, y en él veía un camino y una tesis -la del exceso-, que él mismo no había seguido. Veía, en embrión, la fuerza motriz de otra novela, a pesar de que la evolución política del autor me repugnara...

La Muerte en Venecia, de Thomas Mann, es, para mí, esta novela. La leía tres veces consecutivas, como hacen los verdaderos lectores, con el fin de poder diferir del narrador y dar a ciertas situaciones unos giros, unas salidas más de acuerdo con mi taranna. La madre del protagonista, quizá a causa de Silvana Mangano, que la encarnaba en la versión filmada de Visconti, adquiriría mucha más importancia, me permitía introducirme en la acción, convertirme en su amante. Pero la obra de Thomas Mann continuaba, invicta, en los escaparates de las librerías y, la mía inédita en mi imaginación.

J. Palau Fabre, «Vacances a Venècia» (1979). En Contes Despullats (Barcelona: Llibres del Mall, 1983: 51-64, citado en Mendoza (2001 p. 123)

De igual modo ilustrativo es el siguiente texto que recoge Mendoza (2008):

21:30 Decido prescindir (sólo por hoy) de mi lista de lecturas y me meto en la cama con una novela de misterio de una escritora inglesa que goza de gran predicamento entre los seres humanos. El argumento de la novela es harto simple. Un individuo, al que, para simplificar, llamaremos A aparece muerto en la biblioteca. Otro individuo, B, intenta adivinar quién mató a A y por qué. Después de una serie de operaciones carentes de toda lógica (había bastado aplicar la fórmula $3(x^2-r) n + 0$ para solucionar el caso de entrada), B afirma (erróneamente) que el asesino es C. Con esto el libro concluye a satisfacción de todos, incluido C. No sé lo que es un mayordomo”

Mendoza, E., *Sin noticias de Gurb*, (1991)

citado en Mendoza, A., *El intertexto lector* (2008, p. 100-101) en <http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

En este fragmento Eduardo Mendoza parodia todo un género –la novela policíaca al estilo de A. Christie— a través de la mención de una serie de indicios textuales que resultan representativos y caracterizadores de ese tipo de relatos. El significado del texto depende de las aportaciones del lector mediante la activación de los conocimientos de su intertexto. A. Mendoza esquematiza este ejemplo del siguiente modo:

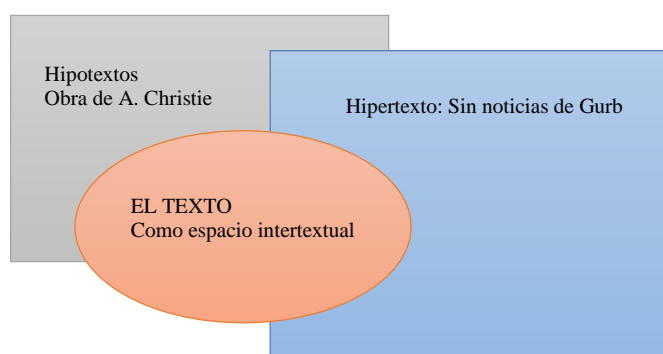


Figura II.07. Esquema de la activación del intertexto.

Fuente: Mendoza Fillola, *El intertexto lector* (2008, p. 101) en

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

En este esquema, quedan representados los ámbitos de correlación entre los hipotextos y la secuencia concreta donde se halla la presencia del hipotexto de referencia. Introduce así Mendoza dos conceptos básicos en el estudio del intertexto lector, hipotexto (texto previo, que el autor ha empleado como recurso generado) e hipertexto (el texto nuevo resultante).

En definitiva el hipotexto y el hipertexto son los textos de los que habla Riffaterre (1991, p. 56) en la siguiente cita:

“un intertexto es uno o más textos que el lector debe conocer para comprender una obra literaria en términos de su significación global (como opuesta a significados discretos de sus sucesivas palabras, frases y oraciones)”.

“la literatura está hecha de textos. La *literariedad*, por lo tanto ha de ser buscada, y el nivel en el que texto combina o señala por referencias a otros textos más que a los signos inferiores del sistema”.

2.1.3.4 LOS ÁMBITOS DEL INTERTEXTO LECTOR

Durante la lectura es donde se establece la relación entre intertextos, el de la obra y el del lector. Asegura Mendoza que el intertexto lector, en función de los conocimientos que activa, regula la formulación de expectativas, inferencias, conexiones para hacer que la actividad lectora resulte significativa. Para Mendoza (2010) la importancia del intertexto lector en los diversos tipos de reconocimiento y de asociación de referentes (citas, textos, fragmentos de textos, reelaboración de modelos...) en la lectura, permite que el lector

- a) Detecte e identifique elementos, aspectos o matices expresivos y estéticos y esa identificación sirve para que el lector aprecie la intención estética que resulta del empleo de recursos interdiscursivos e intertextuales.
- b) Valore lo innovador de una obra o de una creación literaria que rompa o altera las pautas y convenciones más o menos canónicas.
- c) Aprecie cómo aparecen insertados en el discurso literario una serie de elementos y de referencias, muy diversos en sí y que han sido tomados de otras producciones artísticas, de otros sistemas artísticos o de otras culturas.
- d) Aprecie las diversas correlaciones que mantiene un texto literario depende de la capacidad del lector y del grado de amplitud de su *intertexto lector*.
- e) Realice nuevas asociaciones y reconocimientos, que pasan a convertirse en nuevas unidades de referencia de su intertexto lector, con la que enriquece cualitativamente su competencia literaria.

Para Valdés (1989, p.75) cuando el texto se entrega a sus potenciales lectores, deja atrás al contexto de producción y se envuelve en los múltiples contextos de los lectores presentes y futuros.

Por su parte, M. V. Cirlot (1996, p. 163) destaca la importancia del intertexto en la teoría de la recepción, “La teoría de la recepción que aborda el texto desde el lector histórico intenta destruir la lectura filológica para restaurar el placer estético. Instalada en la lógica hermenéutica de pregunta y respuesta, asume que, en nuestra historicidad, el

texto del pasado se queda irremediabilmente mudo. El gran hallazgo de la teoría de la teoría de la recepción ha consistido en construir un argumento teórico de recuperación de los textos de nuestro pasado histórico. Para hacerlo ha partido de dos presuposiciones: que no hay sentidos intemporales ni valores eternos, y que cada época tiene un horizonte de expectativas (*Erwartungshorizont*). El texto sólo tiene el sentido que le concede el lector histórico, tanto si es crítico como autor, y cada texto llena o modifica un horizonte de expectación forjado en su propia época”.

Según Mendoza (2010) en una obra puede haber diversas referencias/inclusiones/presencias (no siempre es fácil delimitar el recurso y catalogarlo bajo una de esas denominaciones) de distintas creaciones; cada una de esas co-presencias es una clave intertextual (remite a un hipotexto); el lector puede **re-conocer** una, varias o todas las referencias (las líneas discontinuas representarían las carencias del intertexto lector respecto a determinadas claves intertextuales):

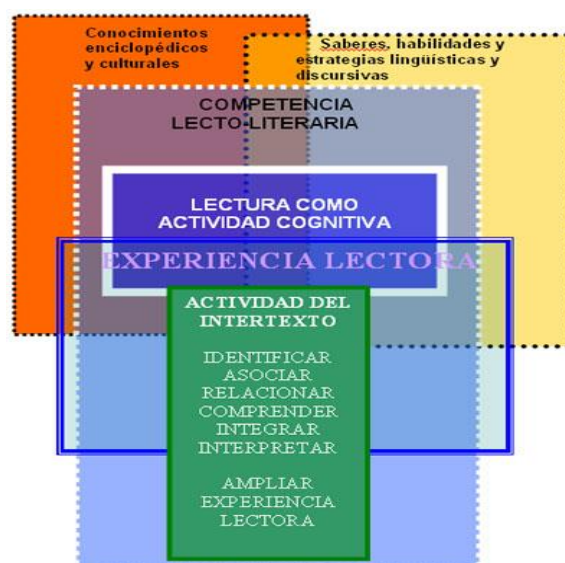


Figura II.08. Esquema de las claves intertextuales durante el proceso de lectura. Fuente: Mendoza Fillola, *El intertexto lector* (2008, p. 107) en

<http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf>

En esta figura vemos la importancia de la competencia lecto-literaria y por consiguiente la relevancia del lector, asegura Culler (1981, p. 38) que el lector deviene el nombre del lugar donde pueden localizarse los diversos códigos: un lugar virtual. La semiótica intenta hacer explícito el conocimiento implícito que posibilita que los textos

tengan significado, y en consecuencia necesita al lector [...] como depositario de los códigos que explican la inteligibilidad del texto.

En definitiva, podemos decir que en el proceso de recepción es básica la interacción entre el texto y el lector, el éxito en la interpretación de un texto literario depende de la amplitud del intertexto lector. El intertexto lector no es solo un componente de la competencia literaria, conectada con los fenómenos receptivos, sino que también va dirigido a los aspectos discursivos de la intertextualidad. El lector irá enriqueciendo su intertexto con las sucesivas experiencias lectoras, los textos leídos le irán aportando cada vez una mayor competencia literaria para la comprensión e interpretación de textos.

2.2 LITERATURA Y BELLAS ARTES

“Quien no ama la pintura es injusto con la verdad, es injusto con toda la sabiduría que les ha sido dada a los poetas –pues tanto éstos como los pintores contribuyen por igual al conocimiento de los hechos y apariencia de los héroes- y desprecia las proporciones por las que el arte se vincula a la razón.”

Filostrato el Viejo, Imágenes.

(citado en Mendoza, 2000)

Como nos recuerda Mendoza (2000), las obras literarias necesitan ser leídas. Sin un lector, sólo tiene una existencia virtual que no suscita efectos estéticos. Cada obra necesita a su lector, para que interactúe con ella, con lo que contiene; pero también para que el lector aporte sus conocimientos, sus concepciones, sus ideas. Con las aportaciones de ambos –el texto de la obra y los saberes, experiencias lectoras y conocimientos literario-culturales del lector- se construye el significado de la obra. Y el lector llega a interpretar su contenido.

Lo mismo sucede en la recepción de obras artísticas. Toda obra artística, para ser, necesita de un receptor, de alguien que perciba el significado de su mensaje, de su texto. Semióticamente, toda obra artística es un texto porque es portadora de significado(s). Pero los ha de descubrir y construir su lector-receptor: se lee una obra y se “lee” un cuadro, una escultura, buscando su significado, preguntándose sobre la intención y la interpretación que resulte más adecuada a lo sugerido por la expresividad de la obra. La habilidad y la experiencia receptoras, en este sentido, son determinantes.

Los artistas suelen lamentarse de las limitaciones que supone un código determinado. Señaló el filósofo J. Ortega y Gasset que la poesía y la pintura nacen en el límite del lenguaje y del habla. G. A. Bécquer aludía, con los términos palabras, colores y notas, a la ampliación de la capacidad expresiva de un deseado código polimórfico que combinara rasgos del arte literario y de las artes, de la pintura y de la música. Su evocación indica la compleja necesidad expresiva que supone la creación artística.

Yo quisiera escribirlo, del hombre domando el rebelde, mezquino idioma, con palabras que fuesen a un tiempo suspiros y risas, colores y notas. Pero en vano es luchar; que no hay cifra capaz de encerrarlo...

Citado en Mendoza (2000)

De esas limitaciones que supone el uso de un determinado código también se lamenta el pintor murciano José Lucas. Su apuesta por romper límites y fronteras entre códigos artísticos queda patente en la siguiente conversación que mantiene con el arquitecto Juan Antonio Molina en *Aire más allá del viento* (1997, pp.183-184):

- Juan Antonio Molina: Yo también, pero he asistido a veces a auténticas confusiones. Con la, llamémoslo, coartada en la relación entre las artes, a veces se ha pretendido desde la arquitectura hacer pintura y desde la pintura hacer arquitectura, y eso es muy peligroso. Leía no hace mucho algunos textos de Le Corbusier y él quedaba fascinado con el cinematógrafo, al descubrir que con el lenguaje del cine se podía representar la arquitectura y, al mismo tiempo, le asustaba que a través de aquella lente, de aquel ojo mágico, quien hacía cine pudiera caer en la pretensión de hacer arquitectura. Cuando yo te conozco, de forma ocasional, y especialmente cuando descubro tu obra (no te conozco en profundidad hasta que colaboramos juntos en el Palacio Fontes de Murcia), cuando se plantea tu colaboración con el mural que para allí hiciste y aquellas tiras inmensas de lienzo colgantes ocupando aquel doble espacio, me doy cuenta de que no pretendes integrar la arquitectura de aquel lugar en la pintura, sino que consigues engarzar tu obra pictórica en aquella arquitectura, detecté que eso se produjo porque pronto te diste cuenta del espacio, eras un conocedor de la misión que debe tener una colaboración plástica con la arquitectura y, como consecuencia, con el espacio. Inundaste el espacio y te inundaste del espacio.

- José Lucas: Has tocado dos temas importantes, uno que me halaga y otro que me preocupa. Has dicho, homenajéándome, que fui capaz de integrar mi obra en el espacio arquitectónico del palacio Fontes sin pretender hacer arquitectura o al menos sin entrar en colisión con el espacio arquitectónico allí existente. Pero la parte que me preocupa es, según he entendido, que no se debe extralimitar, invadir terrenos que pertenecen a la arquitectura y al contrario. Yo tengo una opinión muy diferente, creo que tanto el arquitecto como el pintor o el escultor deben de perder el miedo a esos límites que tú marcas, incluso perder temor a invadir parcelas limítrofes en busca de enriquecimiento de sus trabajos y tratar de romper normas que limiten o mutilen impulsos o búsquedas. Estoy convencido de que cualquier norma, ortodoxa o no, que limite el lenguaje de la obra o incluso la búsqueda de ese lenguaje debe ser destruida. Antes me decías que, entendiéndome tú como a un creador de talante y concepto moderno, recurriera con frecuencia a soportes tradicionales como son la madera y el lienzo o el papel. A eso yo te respondo que siempre estoy más preocupado por el lenguaje en mi obra que por el procedimiento o soporte. En el arte, como en otras cosas, los propósitos pueden contar algo y a veces nada; lo que realmente importa son los resultados. Para mí, el lenguaje es la consecuencia de la mirada, de la pasión, de la magia, del misterio, en definitiva del milagro; cuando éste se produce, el resto es oficio, técnica, procedimiento al fin y al cabo. Lo que verdaderamente importa es el lenguaje. La modernidad debe estar en la expresión, en el lenguaje (aunque insistíamos en este término), antes que en los elementos que empleamos, entre ellos el soporte.

Desde la antigüedad clásica las textualidades pictórica y literaria han sido analizadas en su interrelación semiótica. Ya Platón vinculó la poesía a las artes, sobre todo, en la *República* donde establece la degradación de las artes miméticas, incluyendo a la poesía y a la pintura. Sin embargo, este paralelismo lo utiliza Platón para situar a los poetas artesanos al nivel de los pintores y de colocar por encima de ellos a los poetas inspirados y no para marcar relaciones entre el lenguaje poético y pictórico.

Aristóteles en su *Retórica* afirma que “la imitación satisface igualmente en las artes de la pintura, escultura y poesía” (1371, b, 5). Pero será ya con Horacio cuando se establece el paralelismo entre poetas y pintores. La expresión “*ut pictura poesis*” que, como es sabido, se debe a Horacio (*De arte poética*, p. 361). Este lema resumía su tesis sobre la comprensión lectora de los fenómenos artísticos y ha servido de argumento para probar diferentes teorías sobre la naturaleza del arte y sobre la esencia de la poesía.

Para Horacio *ut pictura poesis*, significaba que lo recóndito de la poesía podía aclararse a través de la observación más evidente de la pintura. “Esta idea adquirió categoría de tópico hermenéutico entre los tratadistas de poética y retórica del Siglo de Oro, cuyas aspiraciones acumulativas y universalistas de semejanzas entre las artes por otra parte eran incongruentes con respecto a la fidelidad acérrima que seguían manteniendo hacia el patronaje aristotélico que las delimita”¹⁹.

En 1947, Charles Batteux, en su libro *Les beaux arts réduits à un seul principe*, se planteaba la siguiente cuestión: ¿Se puede encontrar un denominador común a la poesía, a la pintura, a la música? Batteux defendía la identidad funcional de todas las artes.

Imprescindible también en este apartado es citar a Lessing, en su obra *Laoconte o de los límites de la pintura y de la poesía* (1765) y *Dramaturgia de Hamburgo* (1767 y 1768) se propuso refutar el lugar común repetido por todos los preceptistas y sistematizado por Batteux: *ut pictura, poesis*, la poesía, pintura para el oído; la pintura, poesía para los ojos. En Lessing se puede identificar una oposición entre pintura y poesía. El artista del espacio se dedica a la belleza, mientras que el artista de la palabra –y del tiempo– se encarga de la reflexión. Así las cosas, el tiempo es un rasgo propio de la poesía; y esto expresa la limitación de la pintura: ella no puede representar el curso de acontecimientos de los agentes tal como lo hace la poesía.

José Lucas también aboga por la primacía de la poesía frente al resto de las artes. El pintor murciano al referirse a su obra escultórica *Homenaje a los poetas* explica que el

¹⁹ María Teresa Caro Valverde “*Imaginarios pictóricos de la literatura en el museo de bellas artes de Murcia*”. *Cartaphilus* 2 (2007), 9-18 Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238

nombre de ésta obra viene dado por su pasión por la poesía y asegura “pienso en la interrelación de las artes entre sí, es decir, la poesía es el eje, la columna vertebral, el epicentro de todas las demás manifestaciones artísticas y es muy difícil que ninguna otra manifestación artística, pensemos en la pintura, en la escultura, en la fotografía, en el cine; todo aquello que no esta provisto de esa carga emocional poética, bien sea lírica, o épica, es decir, la metafísica de la poética, todo lo que no esté cargado de ese condicionante, difícilmente podrá sobrevivir y podrá trasvasar la línea de la historia, la línea de la supervivencia en el mundo del arte, que es el gran desafío en definitiva que tiene el arte, sobrevivir a su época y sobrevivir a épocas incluso posteriores”.²⁰

La relación de la literatura con las artes, como la pintura, la música, la escultura o la arquitectura ha sido considerada en numerosas ocasiones objeto de estudio de la disciplina de la Literatura comparada. En este sentido señalamos algunos teóricos que incluyen en sus manuales un apartado referente a la literatura y las artes:

- Weisstein “Excurso: Influencia recíproca de las artes” capítulo VII (1975, pp. 297-316).
- Schmeling “La literatura y las otras artes” de Franz Schmitt-von Mülenfels (1984, pp. 169-193)
- Wellek y Warren “El acceso extrínseco al estudio de la literatura”, capítulo XI “La literatura y las demás artes” (1979, pp. 149-161)
- Brunel, Pichois y Rousseau *Qu’est-ce que la littérature comparée*, apartado “Littérature et beaux arts”, capítulo cuarto “Histoire des idées” (1996, pp.93-95)
- Yves Chevrel en *La littérature comparée*, artículo “Rapports mutuels entre les arts”, primer capítulo “Questions de frontières” (2009, pp. 19-20)
- Brunel y Chevrel incluyen la sección Jean-Michel Gliksohn sobre “Littérature et arts” (1989, pp. 245-261)

²⁰joselucas pintor.wordpress.com/videos/escultura-homenaje-a-los-poetas/ (HOMENAJE A LOS POETAS, parte 1, 1:30)

- Pageaux *La littérature générale et comparée*, sección novena (1994, pp. 149-166)
- Darío Villanueva “Iluminación recíproca de las artes” (1994, pp. 106-107)
- Claudio Guillén “*Entre lo uno y lo diverso*”, “Pintura, música y literatura” (2005, pp. 124-132)

Citado en De Vicente-Yagüe (2012, p. 57)

Destacamos también algunas importantes definiciones de Literatura Comparada:

“La Literatura Comparada es un proyecto plausible desde el momento en que, por una parte, hay una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como tales y, por otra, la Poética unitaria o absoluta cesa de ser un modelo vigente. Nos hallamos entonces ante una fecunda paradoja histórica. El nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo”.

C. Guillén, Entre lo uno y lo diverso (1985, p.42)

“La Literatura Comparada había que entenderla como una filología que no está vinculada a una lengua concreta, ni está especializada en la literatura escrita en una determinada lengua, sino que –y ello de manera fundamental y no sólo ocasional- se dedica al análisis científico de textos y literaturas en diversas lenguas (...) La comparatística es una ciencia políglota”.

P. Koppen (1990, p.100)

Koppen puntualiza además:

“Sobre el ejemplo de la influencia literaria y de su investigación es posible demostrar, por tanto, que la comparatística no tiene, desde luego, ninguna teoría literaria propia, pero que dispone de una metodología particular o heurística. La investigación comparada de las influencias recorre una senda propia con un objetivo también propio (...) (que) lleva por encima de las fronteras lingüísticas que separan las literaturas del mundo, y que no pueden ser ni eliminadas ni borradas por medio de una discusión científica”.

Koppen (1990, pp. 86-87)

Los autores citados, la mayoría también proponen diversas taxonomías para los estudios comparativos. “U. Weistein (1975) enumera y define los siguientes puntos: influencia e imitación; recepción y efecto; época, período, generación y movimiento; género, historia de los temas y motivos; influencia recíproca de las artes. Por su parte, C. Guillén (1985) atiende a la especificación de análisis a partir de los géneros; formas,

temas; relaciones literarias literarias; historiología. En realidad se siguen las pautas – ahora desde nuevos enfoques, obviamente- que ya habían sido trazadas inicialmente por T. Van Tieghem (1931) (géneros y estilos; temas, tipos y leyendas; ideas y sentimientos; *succés* e influencias globales; fuentes; y transmisores “*intermédiaires*”) y por R. Poggioli (1964) (temática, morfología; cronología; examen de la fortuna de un escritor). S. Jeune (1968), destaca entre relaciones de contacto, relaciones de interferencia y relaciones de circulación.” Mendoza Fillola (1994).

Recoge también Mendoza los diversos tipos y métodos de comparación que diferencia M. Schmeling (1984, pp.20-30)

- El primer tipo de comparación se refiere a la comparación monocausal, que se basa en una relación directa genética entre dos o más miembros de la comparación. (...) Buscan más bien el canon de lectura del autor recipiente y el grado de parentesco espiritual de todos aquellos factores que colocan esta binaridad en un contexto de leyes, en una corriente literaria abarcadora, en una norma estética, en un desarrollo biográfico social. (...) Proporciona los presupuestos para que puedan ser captadas la condicionalidad y consecuencia de una simbiosis concreta interliteraria.
- En el segundo tipo de comparación existe primeramente una relación causal entre dos o varias obras de nacionalidad diferente. Pero a esto se agrega una dimensión extraliteraria, el proceso histórico en el que se insertan los miembros de la comparación. (...) Para este segundo tipo de comparación es metodológicamente competente, y en especial medida, la investigación de la recepción. Esta se diferencia de la antigua investigación de las influencias (tipo 1) por el hecho de que coloca en el centro de su interés las estaciones de la elaboración del texto, determinables histórica, social y psicológicamente, y la perspectiva del sujeto de la instancia receptora.
- El tercer tipo de comparación se basa en analogías de contextos. El “*tertium comparationis*” no lo proveen primariamente contextos intra-literarios o relaciones recíprocas interliterarias, fundadas en contactos, sino el transfondo extraliterario común a los diversos miembros de la comparación.

- El cuarto tipo de comparación se diferencia de los otros, ante todo, por el punto de vista ahistórico. En él domina un interés estructuralista, en sentido amplio, por el producto literario. La comparatística se pone aquí al servicio de una metodología fenomenológica general. (...) la semiótica puede contribuir de manera sobresaliente a la identificación de estructuras de diversos medios artísticos.
- El quinto tipo de comparación, el de la crítica literaria comparada. La comparación como procedimiento heurístico tiende, en este caso, a la confrontación de diversas actitudes críticas, a los diferentes métodos. No está dirigido directamente a los objetivos literarios mismos, sino que los capta mediatamente, es decir, en nivel de la descripción, de la interpretación.

En la actualidad, la interdisciplinariedad e intertextualidad han cobrado especial relevancia en el terreno científico y educativo; el historiador Michelet en su *Discurso sobre la unidad de la ciencia* (p.37) afirmaba que “la ciencia pierde su atractivo más vivo, su principal utilidad, cuando considera las diversas ramas como extrañas entre sí, cuando ignora que cada estudio esclarece y fecunda a los demás”.

Y aunque la inversión del lema horaciano ya se produjo en repetidas ocasiones durante los siglos XVI y XVII, ha sido con las nuevas corrientes de poética textual cuando se ha planteado de modo inverso la orientación tradicional de una manera científica, a partir de principios y criterios lingüísticos, semióticos y estéticos. Un estudio que se lo debemos a los profesores García Berrio y Hernández Fernández, *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*. A los profesores García, A., y Hernández T., corresponde “la interpretación de la pintura a la luz de la literatura, pues consideran tanto las obras pictóricas como las literarias en cuanto textos, y por tanto, susceptibles de ser analizados en su *espacio significante*, y desde los tres momentos retóricos de su despliegue imaginario: la pulsión inconsciente (*inventio*); el esquema imaginario de su figuración espacial (*dispositio*); y la estructura superficial que materializa el texto, cuadro o poema (*elocutio*). Lo cierto es que, con semejanzas o diferencias, existen relaciones de correspondencia textual entre pintura y literatura. De hecho, se denomina “ékfrasis” a la

figura literaria consistente en plasmar verbalmente un motivo icónico”. Caro Valverde (2007).²¹

El comparativismo ekfrástico ha sido desarrollado de forma amplia por los profesores Guerrero, P., y Mendoza A. Tanto el lema *Ut poesis pictura* como la interpretación ekfrástica serán desarrollados en el siguiente epígrafe 2.2.1 Literatura-Pintura.

Mendoza considera que la producción artística resulta del uso de códigos particulares (verbal, plástico, musical,...) cuyas unidades se organizan a modo de un sistema secundario y afirma:

*Culturalmente se hermanan las diversas artes que componen nuestros sistemas artísticos –como la mitología clásica hizo hermanas a las Musas y a las Artes-. La literatura, la pintura, la escultura y la música han desempeñado interrelacionadas la función poética de representar la “ficción creadora” genéricamente surgida de la expresión lingüística y literaria.

*En estas relaciones destaca la prioridad de la literatura y su incidencia en las otras artes, porque la tradición poética (verbal y escrita) en todas las culturas ha sido medio de transmisión y objeto de reelaboración a lo largo de la historia en los diversos códigos (plásticos, musicales...), en común proceso de integración en la cultura artística.

*La relación de conexión y de diferenciación entre códigos artísticos es una idea de larga tradición en el ámbito clásico, en general para diferenciar sus posibilidades expresivas. A modo de síntesis del pensamiento clásico sobre la relación y la particularización de los “códigos” artísticos, la siguiente cita de Leonardo da Vinci señala las particularidades de las distintas artes –tomando a la pintura, la música y la poesía como representativas de la expresividad artística- pero confiere la primacía al código pictórico, siguiendo un razonamiento de base aristotélica y apoyado en el criterio de la mimesis.

“El poeta, al describir la belleza o fealdad de cualquier figura, solamente la puede mostrar sucesivamente, poco a poco, mientras que el

²¹ Ibid. pág.11

pintor la mostrará de una sola vez. (...) el poeta se ve privado de esa diferencia armónica de voces y se siente incapaz de dar a su arte una armonía equivalente a la de la música, ya que le es imposible el decir diferentes cosas a un mismo tiempo, como el pintor lo hace(...). Por estas razones, el poeta está en una categoría inferior a la del pintor en la representación de cosas visibles, y muy inferior a la del músico en la de las invisibles.”

Textos escogidos. Espasa. Madrid. 1997. Pp. 85-97.

Citado en Mendoza (2000, p.11)

El estudio de las relaciones entre las diversas artes es fundamental para el conocimiento de nuestra tradición cultural. La aproximación intertextual a la literatura y a las artes necesita actividades de observación y de análisis para establecer comparaciones valorativas. Esto supone la lectura de los textos desde una perspectiva integradora e identificadora de semejanzas y diferencias, así como la ejercitación en una observación de contrastes. Y, sobre todo, que alumnos y profesores participen en la integración de conocimientos, saberes, experiencias lectoras y valoraciones culturales.

A través de lo que entendemos como proceso constructivo. La recepción de toda obra artística tiene la doble capacidad de activar nuestros conocimientos (lingüísticos, culturales, enciclopédicos) y de ampliar nuestras experiencias y nuestras habilidades de análisis para poner en correlación los conocimientos previos acumulados.

Las relaciones intertextuales abarcan temáticas muy dispares; incluso se comparten conceptos lingüísticos.

Para Mendoza además literatura y arte muestran más paralelismos cuando se trata de movimientos culturales. En este caso, artistas y escritores trabajan por un objetivo común, un programa de acción que, inevitablemente, presenta correspondencias formales y temáticas entre los dos campos. Renacimiento, barroco, neoclasicismo, romanticismo, modernismo, novecentismo y vanguardismo (con todas sus subdivisiones: futurismo, cubismo, surrealismo,...) son los principales movimientos culturales donde podemos encontrar una simbiosis más profunda entre literatura y arte.

2.2.1 LITERATURA Y PINTURA

“¿Quién sabrá de la suerte de la línea, de la aventura del color?”

Rafael Alberti, A la pintura. Versos dedicados a Picasso. (1968)

Con este verso de Alberti, José Lucas titulaba una de sus exposiciones en 2012, de nuevo Lucas volvía a representar el maridaje perfecto entre poesía y pintura. Como asegura Guerrero²² (2012), esta exposición era consecuencia de esa pasión por la poesía que él mismo (José Lucas) consolida y reafirma en su pintura, también poetizada, encendida como la palabra, ígnea. (...) José Lucas nos acerca a los poetas de su preferencia en trallazos multicolores de su pintura pintada con la audacia, desde la verificación de su genuino pincel, del que emana la poesía pintada con la pasión artística de su inagotable y refulgente fuente del lenguaje de los colores. Excepcional hipertexto de los hipotextos poéticos, verdadera intertextualidad marcada por los vívidos y definitivos colores José Lucas que se conciertan en su cromatismo lírico.

A finales del siglo XVI, López Pinciano afirmaba que “Pintores y poetas siempre andan hermanados, como artífices que tienen un mismo arte”²³. Desde la cultura clásica se maneja la teoría de la intertextualidad pictórica y literaria. Desde que Horacio pronunciara su lema *ut pictura poesis*, se convirtió en tópico hermenéutico la tesis de que las imágenes son más educativas que las palabras porque lo recóndito de la poesía se hace más evidente a través de la imagen. La constante referencia a la fórmula horaciana, interpretada abusivamente en la época, pregonaba el carácter mimético del arte a la vez que justificaba la práctica muy difundida de la transposición por escrito de determinadas obras plásticas²⁴.

Los tratados de Poética y Retórica del Siglo de Oro²⁵ buscaron las semejanzas entre las artes verbal e icónica por yuxtaposición comparativa y *contaminatio* sinestésica (Lee, 1974).

²² Guerrero, P., *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012). Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/04/29/aventura-color-jose-lucas/400879.html>

²³ López Pinciano, A., *Philosophía antigua poética*, Madrid: Tomás Iunti, (1596).

²⁴ García Berrio, A., “Historia de un abuso interpretativo, Ut pictura poesis”, en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, I, Oviedo: Universidad de Oviedo. (1977, pp. 291-307).

²⁵ Para un amplio panorama del tema en la cultura española del Siglo de Oro, véanse Egido, A., “La página y el lienzo. Sobre la relación entre Poesía y Pintura en el Siglo de Oro”, Aula abierta. Fundación Juan March. en <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?p1=2186> Calvo Serraller, F., «El pincel y la palabra: una hermandad singular en el Barroco español», en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid: Mondadori, (1991, pp. 187-204), Portús, J., *Lope de Vegay las artes plásticas. (Estudio sobre las relaciones entre pintura y poesía en la España del Siglo de Oro)*, Madrid: Editorial de la Universidad Complutense. (1992)

En 1919, Jakobson, en su artículo *Futurismo*, establece ya una consideración más multidisciplinar de las creaciones artísticas. Alude al parentesco entre la pintura y la poesía: “Repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas; los objetos ya no son percibidos, sino aceptados a ciegas. La pintura se opone al automatismo de la percepción, llama la atención sobre el objeto. Pero, envejecidas, las formas artísticas son igualmente aceptadas a ciegas. El cubismo y el futurismo utilizan ampliamente el procedimiento de percepción “hecha” difícil, al que corresponde en poesía la construcción en escalera, puesta al día por los teóricos contemporáneos” (Jakobson, 1973).

Jakobson para establecer la analogía entre poesía y pintura utiliza la noción tradicional de “verosimilitud”, tanto en pintura como en poesía, está determinada por un conjunto de fórmulas normativas que orientan convencionalmente la creación y la recepción de la obra artística. En última instancia, la “verosimilitud” es un juego formal, es un principio estructural y, por eso, “hay que aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, lo mismo que no se pueden captar las palabras sin conocer la lengua”. (Todorov, 1970).

Jakobson parte de un supuesto básico: la descripción científica de la pintura, de igual manera que de la poesía, las analogías entre estas artes Jakobson las sitúa en la condición semiótica de todas las artes consideradas como diversos sistemas o distintas estructuras de signos. Este paralelismo lo estrecha más cuando señala que, de la misma manera que la gramática supone una norma negativa, una barrera traspasable por la acción del poeta, la geometría es un límite, un freno, superable por la obra pictórica (Jakobson, 1973, pp. 237-238).

González (2013) asegura que será con la llegada de la semiótica del “intertexto” cuando se considerará que no son los préstamos de autores los que justifican la filiación de la obra, sino el propio mecanismo constructivo de la misma, que demanda “cooperación” interpretativa en el lector. Así que de la noción de “influencia” del historiador, se pasa a la mecánica de los discursos sociales, donde no importa sólo comparar intenciones autoriales sino también establecer vínculos con el imaginario del lector, componente indispensable de cualquier acción intertextual. Añade González que tal es la propuesta que Omar Calabrese defiende a la hora de establecer cómo se lee una obra de arte. Indica

Calabrese que por costumbre el historiador tiende a comparar textos en busca de una línea de influencias, de la inclusión de los textos en una serie cultural de causas y efectos, susceptible de efectuar catalogaciones donde en tal o cual artista encontramos una serie de préstamos. Sin embargo, repara poco en la idea unitaria que el semiólogo otorga al intertexto, donde las referencias a otros textos obedecen a "la construcción de una máquina estructural que, por un lado, sostiene y crea la obra y por el otro, anima a la cooperación interpretativa. En otros términos: de la noción de "influencia" del historiador, se pasa a la mecánica de los discursos sociales" (Calabrese, 1993).

Indica también que en la pintura, como en otras artes figurativas, el sistema de la expresión y el sistema del contenido no constituyen un sistema simbólico, sino un sistema semisimbólico. Esto es, "el reconocimiento de las "figuras" no depende de una estructuración arbitraria de la expresión como en el caso del lenguaje verbal, sino de un preciso contrato comunicativo que cada vez implica una relación de verosimilitud entre las representaciones y los objetos de un mundo natural, a su vez semiotizado" (Calabrese, 1993). Ello da entender que las representaciones pictóricas son más inestables que las del lenguaje verbal, y que la intertextualidad sea algo más visceral en la pintura que en la literatura, pues el reconocimiento de una forma compleja en una pintura tendría que pasar, casi necesariamente, por una cita o alusión o calco de una forma precedente aparecida en otro texto. En cambio, según Calabrese, en un texto verbal el sentido de los enunciados puede ser incluso independiente del intertexto. Es por ello que determina que un texto pictórico puede producir *sincréticamente* momentos distintos en el texto verbal son sucesivos. (González, 2013, pp. 244-245).

El filósofo español, José Jiménez, también ha aportado una importante teoría proporciona para la descripción e interpretación de las obras artística. Su hipótesis sobre el fundamento de la unidad -cultural o institucional-de las distintas manifestaciones artísticas la apoya en una noción básica: la de «representación» o «mimesis» en el sentido originario del término. Este rasgo -no exclusivo del lenguaje artístico- es «lo que permite establecer paralelismos y correspondencias entre procedimientos y soportes sensibles diversos» (Jiménez, 1986, p. 312).

Debemos también subrayar los estudios que han cuestionado la vigencia del lema horaciano. Por ejemplo, García Berrio y Hernández Fernández invierten este lema, *Ut*

poesis pictura. Poética del arte visual. Interpretan la pintura a la luz de la literatura y no al revés, como tradicionalmente se hacía; luego invierte el viejo lema humanístico de raigambre horaciana –ut pictura poesis– indicando que la pintura en general y, en especial cada vez más la moderna, tiene una complejidad sígnica que cada vez se aproxima más a los principios textuales, materiales e imaginarios que regulan la naturaleza de lo literario y lo poético. Así que por medio de la presencia de principios psicológicos, perceptivos y antropológico-imaginarios sostiene la transferencia de una Poética singular lingüística a una Poética general estética. Horacio entendía que la poesía, lo recóndito, podía aclararse a través de la observación de la pintura, de naturaleza más evidente e inmediata. Pero con la complejidad de la pintura actual este lema resulta insostenible. García Berrio y Hernández Fernández consideran a las manifestaciones pictóricas y literarias como intermediarios simbólicos en su condición textual, se advierte que es la literatura la que esclarece o interpreta a la pintura, ya que también ésta es analizable en su espacio significante, y por tanto comparte con aquella la posibilidad de alojar y organizar símbolos con reglas constitutivas *semánticas* y *sintácticas* que concuerdan con la orientación antropológico-imaginaria del hombre en su mundo. (González, 2013, p. 245).

García Berrio considera que la pintura es un lenguaje pero alerta de que este hecho “obliga a mucho más de lo que creen quienes la usan alegre y libremente. Si se piensa realmente lo que se dice, a ese lenguaje hay que buscarle su gramática, su fonología y su vocabulario. Y sería preciso hacerlo con toda coherencia y minuciosidad”. (García Berrio y Hernández Fernández, 1988, p. 48).

Además García Berrio distingue entre el significado explícito o contenidos semánticos-lingüísticos y pictóricos, y los significados implícitos que reflejan la propia “visión del mundo y del sentimiento de sí mismo en relación con él”. Alude García Berrio a la sensibilidad y la psicología humana como peculiaridades orgánicas de la visión y añade que “ellas pueden producir precisamente ese y sólo ese efecto buscado por la pintura, el cual se resume diciendo que consiste en la ilusión tridimensional sustentada por una serie de estímulos bidimensionales. De otra parte, el campo limitado en sus razones de necesidad física y sensorial de la “ilusión” pictórica se ajusta, a su vez, y ha de corresponderse con el *filtro psicológico* de la realidad, que Panofsky expresó con el conocido lema de “idea”. La constitución antropológica de ese filtro conoce el género

natural de las restricciones económico-operativas que se descubren en cualquiera de las capacidades humanas de simbolización, y en el número de procesos que las mismas entrañan”. (Ibíd., p. 69).

García Berrio considera *textos* tanto las obras literarias como las pictóricas, y resuelve que, por ser textos, ambas son susceptibles de ser analizadas en su espacio significativo porque tanto cuadro como poema tienen las mismas condiciones de *referencialidad icónica*: "ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar”. (García y Hernández, 1988, p.13)

Además, García Berrio considera también que cuadro y texto son analizables desde los tres momentos retóricos de su despliegue imaginario: la pulsión inconsciente (*inventio*); el esquema imaginario de su figuración espacial (*dispositio*); y la estructura superficial que materializa el texto, cuadro o poema (*elocutio*).

Lo cierto es que, con semejanzas o diferencias, existen relaciones de correspondencia textual entre pintura y literatura. La plasmación verbal de un motivo icónico recibe el nombre retórico de “ekfrasis” (Krieger, 1992, p. 6) y se refiere a la actitud creativa que experimenta el poeta ante el motivo icónico, la cual surge como un estado de esperanza que activa la imaginación metafórica por vía de la recreación libre.

Sin embargo, hay que remontarse hasta la época de los griegos para encontrar las primeras referencias al término “ekfrasis”, en la retórica antigua designaba cualquier tipo de descripción vívida, aquella que era capaz de situar el objeto descrito delante de los ojos del receptor, es decir, lo que los latinos llamaban “evidencia”, y que Hermógenes (siglos I y II) la define como la composición que expone en detalle de una manera manifiesta y que presenta ante los ojos el objeto mostrado, aludiendo a que hay ékfrasis de personajes, de hechos, de circunstancias, de lugares, de épocas y de otros muchos objetos. (Guerrero, 2008, p., 37).

En el siglo XVIII y en el XIX, los editores de Folstrato (autor de un libro de *Eikones*, que es una colección de descripciones de cuadros) sistematizaron el término

ékfrasis con descripciones de obras de arte en el mundo bizantino. Fue Leo Spitzer quien, en los años cincuenta, y en un artículo sobre un poema de Keats, trasvasó el término, desde la literatura y las pinturas antiguas hasta el comparativismo. La descripción de Spitzer es la primera que conocemos cuando dice de la ékfrasis: “the poetic description of a pictorial or sculptural work of art²⁶”

Asegura Guerrero (2008, p. 37) que ha sido en los últimos diez años, sobre todo en estudios angloamericanos, cuando el término ékfrasis es objeto de análisis e investigación en el campo teórico y también en el hermenéutico, fundamentalmente de textos poéticos. Definida en la actualidad como la descripción literaria de una obra de arte, el principio ekfrástico es, por tanto, la representación verbal de la expresión visual, real o imaginaria. Desde los estudios sobre la descripción del escudo de Aquiles en el libro XVIII de la *Íliada*, pasaje en el que se detallan las escenas representadas en el escudo, sobre bodas, riña de hombres, ejército, pastores con ganado,... y en donde se destaca también la fabricación del objeto, su forma y material con que está realizado (cualidades del escudo, tanto visuales como artísticas), se ha ido configurando como género a la ékfrasis, aunque también se mantiene el convencimiento de que se trata de “un modelo de género”.

En este sentido, resumimos algunas de las reflexiones que Victoria Pineda (2002) hace en relación con lo que ella define como “configurar el género”:

Una obra de arte visual es objeto de ékfrasis en tanto es, también, “representación”.

- La ékfrasis es ante todo descripción, pero en ningún momento renunciar a añadir a la escena contemplada aquellos elementos que, incluso aunque no estén presentes en el cuadro, y le otorguen naturaleza narrativa.
- La ékfrasis suele ser central y no periférica, en el sentido de que no “ayuda” al progreso de la narración sino que generalmente lo intensifica (en textos,

²⁶ Spitzer, L., “The ‘Ode on a Grecian Urn’, or contente vs. Metagrammar”. (Comparative Literature; VII, 1955), *Essays and American Literature*, Anna Hachter/ed.) Princeton: Princeton University Press (1994, p. 72)

como el poema, en que la écfrasis no aparece exenta, sino acompañando a una narración o insertada en ella.

- La écfrasis no tiene por qué referirse a un objeto artístico real.
- En ocasiones la écfrasis se presenta *como* si de una pintura se tratase, ya que lo descrito no es una obra de arte sino una escena natural, real o no, generalmente un paisaje.
- En el caso de estas écfrasis paisajísticas, pero no únicamente en ellas, es frecuente que el texto incluya como parte del tema el marco del cuadro descriptivo.
- Cuando el objeto artístico descrito es real, se produce una doble intertextualidad: la que enlaza todo texto escrito con otros, y la del texto escrito con su referente visual.
- No sólo hay que llamar la atención sobre el papel del receptor en la doble descodificación de la intertextualidad ecfrástica, sino que además el efecto que la obra provocan en el receptor es otro de los signos de identidad de la écfrasis.
- La existencia de écfrasis de cuadros imaginarios subraya el carácter autónomo de estos textos.
- En ocasiones, el sujeto de la enunciación usará la descripción del cuadro como mero pretexto para sacar a relucir un recuerdo lejano.
- En una écfrasis un autor pone de relieve la maestría artística de otro autor. El poeta se equipara con el pintor, se identifica con él, como creadores que son ambos.

Pineda, V., (2002), citado en Guerrero, P., (2008, p., 37)

Si seguimos estas reflexiones podemos afirmar como Todorov (1998), que “no hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados”.

Enunciados que Krieger ha analizado según las diversas fases que atraviesa dependiendo del modo en que el poeta se enfrenta al motivo icónico: la primera fase se denomina “indiferencia ekfrástica”, que parte de la constatación de que es imposible crear

una imagen exacta en la mente del lector por mucha descripción que se esgrima; la segunda es la esperanza ekfrástica, donde por obra de la imaginación metafórica un poeta puede recrear un motivo icónico, como Alberti hizo con su obra poética *A la pintura* centrada en el Museo del Prado, lo cual no implica homología estructural, pues el elemento narrativo del azar en la poesía limita el rechazo de organizaciones lineales causales de las artes plásticas; y se reserva la tercera fase al “miedo ekfrástico”, que ocurre cuando el lector se hace una imagen mental de la imagen descrita, y después se enfrenta a la imagen real –el cuadro- que inspiró la descripción ekfrástica.

Si seguimos analizando como actúa el comportamiento ekfrástico en el lector, debemos destacar las fases de “lectura” de un texto literario y de un texto artístico, fases establecidas por Mendoza (2000):

QUÉ HACEMOS CUANDO LEEMOS UN TEXTO:

1. **Descodificación.** La descodificación no es, propiamente una fase del proceso de lectura sino una actividad de carácter mecánico, paralela al proceso de recepción-lectura. La actividad descodificadora consiste en la identificación de las unidades primarias (grafías, palabras, estructuras morfosintácticas, referentes gramaticales y significaciones denotativas...) de un texto; permite la primaria aproximación al contenido.

El lector activa sus conocimientos lingüísticos, estimulado por la específica textualización, establece significados literales, denotativos o connotados... e inicia una primera aproximación al reconocimiento de las estructuras específicas (secundarias) de la tipología textual y de las referencias intertextuales.

2. **Precomprensión.** En esta primera fase del proceso de recepción el lector descubre las orientaciones internas o las condiciones de recepción que el texto ofrece. Las funciones de estas orientaciones de lectura son las de estimular la participación interactiva del lector, la de reclamar su atención y la de facilitarle los reconocimientos y la generación de expectativas. En

esta fase se formulan las expectativas y se elaboran las primeras inferencias.

-El lector observa en detalle las microestructuras retóricas y los especiales usos estéticos y expresivos del sistema de lengua y los interrelaciona con los saberes de su competencia literaria, identificando los modelos de los que tiene referencia, de tipología textual, sobre el género, el estilo,...

-Se implica personalmente en el proceso de interacción receptora: colabora y aporta al texto sus conocimientos conceptuales y sus saberes estratégicos para (re)construir el significado del texto.

- ✓ **Expectativas.** El lector fórmula 57 expectativas (previsiones que fórmula a partir de los datos iniciales y de los sucesivos indicadores que halla en el avance de la lectura). Cada expectativa es un elemento de guía y de orientación de la lectura, porque en la formulación de expectativas se enlazan los datos primarios de la descodificación con la actividad cognitiva de comprender para generar un conocimiento coherente. Las expectativas versan sobre el contenido (tipo de acción, desarrollo de la trama, caracterización de los personajes, estructura general de la obra o del texto, peculiaridades estilísticas, especificidad de época...), sobre la intencionalidad, la funcionalidad y sobre la forma (rasgos estilísticos, del género, de la tipología textual...).
- ✓ **Inferencias.** El lector elabora inferencias, que son concreciones de conocimiento, actos fundamentales de comprensión, que permiten atribuir significado a diferentes enunciados, unir bloques estructurales y/o temáticos, completar las partes de información ausente.... Las inferencias son conclusiones parciales que establece lector y que el texto ratifica. La explicitación es la confirmación que aporta el texto de determinadas expectativas y de las inferencias generadas.

-El lector comprueba sucesivamente la plausibilidad de sus previsiones y de sus expectativas y sistematiza los datos percibidos y observados para enlazar sus saberes (competencias) del sistema de texto a leer.

-Consolida sus macroproposiciones (previsiones) iniciales y confirma sus expectativas concretas en la fase de explicitación.

-Decide sobre la validez, la limitación o la inadecuación de sus expectativas e inferencias provisionales -para lo que establece y busca interconexiones entre lo expuesto, observado o intuido en el texto con sus conocimientos y modelos previos-

-Llega a una comprensión e interpretación coherentes porque su lectura es una re-creación del texto.

3. **La comprensión.** La comprensión es el efecto de la (re)construcción del significado y surge de la confirmación de los supuestos semánticos globales y particulares que presenta el texto, cuando lo corroboran las anticipaciones, las expectativas y las inferencias que han marcado el avance del proceso receptor. La comprensión constituye, cuando menos, el establecimiento de un significado coherente, no contradictorio y justificable en los límites de los componentes textuales.

-**El lector** sigue las orientaciones internas y las condiciones de recepción que contiene el texto y activa conocimientos (enciclopédicos, metaliterarios, históricos, biográficos, condicionantes de estilo,...). Conduce, organiza y regular la interacción requerida por el proceso de lectura; y crea sus propios modelos de significado, según sus referencias previas.

4. **La interpretación** es el resultado de la valoración personal de datos, informaciones, intenciones, etc. que el texto que le ha presentado. En la interpretación culmina la interacción, al incluir los datos y las valoraciones procedentes del intertexto del lector con los objetivos del texto.

5. **-El lector** construye el significado según datos verificados y formula sus valoraciones en equilibrio con lo que supondría una arquitectura en sus aspectos básicos (adecuación entre expectativas y modelos).

QUÉ HACEMOS CUANDO LEEMOS UN CUADRO:

1. **Descodificación.** De carácter mecánico. Observar un objeto de arte: un cuadro, por ejemplo.
2. **Interacción texto-lector.** Como la obra plástica puede ser abarcada visualmente de manera inmediata y global, se supone que las anticipaciones y las expectativas se producen al mismo tiempo, a diferencia del texto literario que requiere el orden del discurso.
 - ✓ Revisión-reformulación de expectativas: el receptor se interroga sobre algunos elementos ya observados, y va descubriendo los nuevos que ya había “mirado” pero no “visto”. Trata de captar pautas de referencias para la comprensión.
3. **Inferencias.** Como resultado de la anticipación receptora, los elementos vistos actúan como sucesivos estímulos que configuran significaciones parciales. Globalmente se puede observar una superposición creativa, e indicios de aspectos pre-recreativos del cuadro. El receptor comprueba que la comprensión se inicia a partir de la identificación de lo que nos propone la obra, porque reconoce la “macroestructura” (formal y semiótica) de la obra.
4. **Comprensión-Interpretación.** Después de reconocer identificar los componentes, la interpretación significativa (semiótica) de la obra requiere nuestra implicación en la valoración de la intencionalidad, del procedimiento creativo, de la técnica utilizada e, incluso, de nuestros conocimientos y de nuestros gustos. Tanto la comprensión como la interpretación exigen la activación de recepciones previas para identificar el marco semántico global (macroestructura) y para reconocer los

elementos particulares (microestructuras). El proceso de lectura y de observación sirve para evidenciar que el efecto de la obra en su conjunto depende de la capacidad y habilidad del lector en interactuar -es decir, relacionar significativamente- con todos los componentes que el autor ha ofrecido.

Estudiadas estas fases podemos concluir que el papel del lector es fundamental en la actividad ekfrástica. Asegura el profesor Guerrero²⁷ que un lector competente entenderá que la lectura (de un texto literario o de un cuadro) es un acto de interpretación coherente y significativa por el que se aplican y activan conocimientos previos y experiencias lectoras anteriores en las que intervienen, también, las variables personales. Por tanto podemos decir que las aplicaciones de actividades y estrategias de comprensión e interpretación son necesarias para la activación de un mejor intertexto lector, ya que la experiencia lectora desarrolla la competencia literaria, en el sentido de que aquella se apoya en una acumulación de inferencias metadiscursivas y metaliterarias que se activan en una nueva lectura.

Sirva como ejemplo la actividad ekfrástica de Alberti ante el Museo del Prado en su obra *A la pintura*, la cual ha sido analizada por el profesor Guerrero, P.: “será Rafael Alberti un claro ejemplo que verdaderamente penetrará en la esencia de la pintura para poetizar con la experiencia vivida de lo plástico, permaneciendo en la literariedad poética cuando se enfrentaba a la pintura; porque Alberti no hace una exacta crítica de arte versificando sino didáctica poético-pictórica. En este sentido, Gaya Nuño²⁸ dice de *A la pintura*: “Tú, Rafael Alberti has convertido la historia y la crítica de arte en género áureo en voz sublime que va ondulando de lo más grandioso a lo más delicado, sintiendo la pintura y viviendo la pintura (...), sino en algo más importante literariamente: “Poesía con el pincel de la pintura”²⁹.

²⁷ Guerrero, P., *Literatura y Artes Plásticas*. En *La Educación Lingüística y Literaria en Secundaria*. Cap. VI.2. Murcia (2001) Consultado en <http://servicios.educarm.es/templatess/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.2.guerreroart.pdf>

²⁸ Gaya Nuño, J. A.: “*Carta a Rafael Alberti sobre la pintura*”, Madrid: *Ínsula*, Núm. 198, (1963, p. 3).

²⁹ Guerrero, P., *Imagen, Obra y Mirada: Tratadismo plástico-poético*. Universidad de Murcia, Facultad de Educación. (1993) Consultado en http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9267/1/CC-009_art_43.pdf

Será el propio Alberti el que describa su poesía en una de sus obras:

*“Era una poesía de pintor, plástica, lineal, de perfil recortado. Aquel temblor de alma de mis canciones lo iba a meter como en un cofre de cristal de roca(...), sometería el verso métrico a las presiones y precisiones más altas. Perseguiría como un loco la belleza ideomática, los más vibrados timbres armoniosos, creando imágenes que a veces, en un mismo poema, se sucederían con una velocidad cinematográfica”³⁰. Así define su poesía pictórica Rafael Alberti en *La Arboleda perdida*, y la define como poesía del pintor, plástica, lineal; por ello, su libro *A la pintura*, es un poema al color y la línea, a lo plástico y lo lineal, y, sobre todo, un poema, un poema unitario, un todo poemático, una estructura en relación a la pintura, un síntoma de perfección y de belleza”.*

Guerrero, P., (1989, p. 21)

La atracción que ejercen las otras artes sobre los escritores, especialmente música y pintura, han quedado patente también en un sinnúmero de escritores, por poner algún ejemplo citaremos a Rubén Darío en las “Transposiciones pictóricas”, en Manuel Machado, “Museo y Apolo”, en Eugenio D’Ors, “Tres horas en el Museo del Prado”, o en García Lorca, “Oda a Salvador Dalí”.

Pero existe además, otra posibilidad de comunicación intertextual: la interrelación con la pintura. En numerosas ocasiones, algunos personajes emergen del lienzo y cobran vida en las páginas del novelista. En Mendoza (2000), se recogen algunos ejemplos: *La muerte que siembran la cizaña*, espantoso adefesio plasmado gráficamente en su momento por Félicien Rops. El cuadro original representa una clara muestra de pintura alegórica. Esta imagen aparece en la portada de su obra *Makbara* (1980); es un texto eminentemente poemático que sitúa al lector ante dos espacios antagónicos: el mundo occidental –caduco, para el novelista- y; el universo -vivo y plural, por contraste- de la Plaza de Xemaa-Fná, en Maraqueeche. A caballo entre estos dos universos *Makbara* cuenta la historia de un paria, un emigrante, desterrado, marginado social, cuyas escandalosas costumbres sexuales hacen estremecerse a la sociedad “civilizada”.

Estos son sólo algunos ejemplos pero la relación de los pintores con otras artes es infinita. El profesor Guerrero³¹ (1991) considera que el comienzo del siglo XX es de un

³⁰ Alberti, R., *La arboleda perdida*. Libros I y II. Barcelona: Seix Barral. (1978, p., 238)

³¹ Guerrero, P., *Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia*. Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones. (1991, p. 111).

gran interés lírico-plástico y que en él juegan un papel determinante las vanguardias como el Ultraísmo, que en Huidobro está su mayor representante, ya que debemos recordar que este poeta, también, escribió “Poemas collages” con recortes de prensa. Y en esa casa de Juan Gris inventaba “poemas-azar” con recortes no vistos por los compañeros que participaban. En otra ocasión, Picasso “se puso a hablar de una máquina a la que llenaría con frases y palabras recortadas de los periódicos, de las que surtirían el azar echándole dos monedas como a los aparatos de los bares”³². Como podemos notar se trata de todo un juego de la palabra (...) Esa poética didáctica, evocadora del juego estético de telas imaginarias, poéticas, del encuentro, de los años veinte, entre la imagen y la literatura (“Yo nací con el cine”, dice Alberti), entre la poesía y la imagen que empezaría en España con la generación del 27.

Después han sido muchos los poetas que han pintado, que han ilustrado sus poemas u otros libros, como en el caso del reciente descubrimiento³³, de Miguel Hernández, quien confeccionó un pequeño libro artesanal en una nueva faceta de su sensibilidad artística “reflejada los bellos dibujos de acuarela que ilustra la traducción”, de dos cuentos breves ingleses (el poeta estudio en la cárcel este idioma), y en una cuidada caligrafía textual.

Y todo ello hasta nuestra contemporaneidad, en que los diseños románticos de Diego Lara en una evidente “intuición poética” de cartelista diseñador (como antes lo hiciera el pintor-escritor Ramón Gaya), de frescor exquisito, “con el empleo de formas que tienen su origen en la pintura”³⁴, recordando así, a tantos y tantos diseñadores del arte de las portadas desde Lautrec, en Francia y los muchos anónimos de la guerra civil española, hasta el mismo Miró y, después, Alberto Corazón en las síntesis poéticas de las portadas de sus libros.

Y por supuesto, uno de los pintores más intertextuales y objeto de estudio de esta Tesis, es José Lucas. “Defiendo la tesis, en referencia al concepto de creación artística,

³² AA. VV. “100 años del nacimiento de un genio”. Madrid: El País. (25/10/1981, p. 36) Citado en Guerrero, P., (1991)

³³ León, M^o T., Encuesta. “Dolor por la muerte de Picasso”. Madrid: Pueblo. (9/4/1973, p., 21) Citado en Guerrero, P., (1991)

³⁴ Moreno, J. M., Encuesta. “Dolor por la muerte de Picasso”. Madrid: Pueblo. (9/4/1973, p., 21) Citado en Guerrero, P., (1991)

de que el pensamiento y la actividad visual forman parte de una dinámica formación de la cultura universal desfronterizada que supone toda innovación intelectual que, en José Lucas, se activa y genera esa intertextualidad de códigos poético-plásticos, porque su pintura, la que bebe de la fuente de la poesía, es una metáfora que alumbró la suerte de la línea, la aventura del color”³⁵.

Su obra pictórica, por supuesto, pero también la escultórica y la arquitectónica, son entre sí un estallido donde todas las artes confluyen, donde la poesía emerge victoriosa entre los trallazos de color, donde los personajes mitológicos, procedentes de la literatura clásica, irrumpen con la fuerza y la vivacidad de un nuevo despertar pictórico-poético tras el pincel arrebatado de José Lucas.

2.2.2 LITERATURA Y MÚSICA

“La esencia de la más elevada música instrumental consiste en expresar con sonidos lo que es inefable con las palabras”

*Wagner, R.*³⁶

En primer lugar, dado que el lenguaje es la materia prima de la literatura, debemos establecer los límites y concomitancias que pueden establecerse entre la música y el lenguaje. López Cano³⁷, afirma que “las relaciones entre la música y el lenguaje son longevas y cercanas. Ambos son objetos culturales, artefactos producidos por el hombre con poderes específicos para expresar, comunicar e interpretar el mundo. Diversas investigaciones aseguran que es muy probable que hayan tenido un origen común y que evolucionaran de forma paralela. Lenguaje y música además son dos grandes aparatos modelizadores de las habilidades simbólicas fundamentales del ser humano. Sin duda alguna, ambos han servido de catapulta para el ascenso del homo sapiens como la especie más exitosa de los seres vivos. Y todo ello gracias a que ambos logran la expansión de los mecanismos simbólicos que, paradójicamente, nos han dotado de mejores posibilidades para apropiarnos de lo terreno. Música y lenguaje también colaboran,

³⁵ Guerrero, P., *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012)

³⁶ WAGNER, R., *Escritos y poemas completos*, ed. de Wolfgang Golther, Berlín y Leipzig, vol. II, p. 56.

³⁷ López Cano, R., “*Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje*”, Eufonía, Didáctica de la música 43 (Número especial sobre música y lenguaje). En: www.lopezcano.net consultado el 10 de octubre de 2014. (2008, pp.87-99)

aunque de manera distinta, a organizar las redes neuronales del cerebro. Así mismo, la práctica de ambos trasciende los límites de la comunicación y nos permiten ejercitar habilidades cognitivas superiores que luego se plasmarán en funciones básicas como la abstracción, la proyección metafórica, el pensamiento analógico, la organización de emociones, etc.”

Continúa López Cano, “uno de los corpus musicales más interesantes basados en teorías del lenguaje es el de la retórica musical de los siglos XVII y XVIII. Si bien desde la Edad Media los teóricos musicales se apropiaron de conceptos y términos de la retórica clásica, es hacia 1599 cuando se desarrolla en Centroeuropa una tradición teórica sólida y relevante que se prolongará hasta 1801 y que se conoce con el nombre de *Música poética*: la primera teoría compositiva y el primer sistema de análisis musical conocidos. Como todo aparato teórico, la *música poética* pretendía dotar de nombre, concepto y entidad en el discurso racional, a una serie de fenómenos y procesos musicales que, si bien eran de todos conocidos, su aprendizaje y transmisión dependían de la imitación y la oralidad. Sin embargo, el objetivo fundamental de estas teorías, era el de suministrar a la música una serie de dispositivos capaces de gestionar de manera eficiente las respuestas emotivas de los oyentes. Los teóricos sabían que no había nadie que controlara mejor los afectos de una audiencia que los oradores por lo que intentaron aprehender sus estrategias y armas persuasivas. Estos instrumentos llevaban siglos de perfeccionamiento y estaban contenidos en la tradición retórica clásica”.

Como López Cano, Fubini³⁸ también destaca que las teorías acerca del origen común de la música y el lenguaje experimentaron un indudable auge durante el siglo XVIII: “la invención de la monodia acompañada y del melodrama polarizó durante mucho tiempo la atención de los teóricos, literatos y músicos a la hora de analizar las relaciones entre música y poesía. Problema complejo tanto desde el punto de vista práctico como del teórico y filosófico, que se traduce, fundamentalmente, en una profundización de la relación entre dos lenguajes, el verbal y el musical, que siempre se habían configurado no sólo como diferentes sino también como opuestos y, frecuentemente, como irreconciliables: el uno propio de la razón, el otro de la sensibilidad

³⁸ Fubini, E., *Estética de la música*. Colección: La balsa de la medusa. Serie: Léxico de estética. Traducción: Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado Libros. (2008, pp. 109-120).

y el sentimiento. (...) la música, tras las huellas de una tradición secular, continua siendo considerada como un arte no conveniente a la moral o, al menos, carente de un contenido de tal carácter: la música vendría a ser sólo un placer para nuestros sentidos, para el oído, acariciado por el juego de sonidos y por dulces melodías”.

Destaca Fubini en sus obras a Rousseau, asegura que el enciclopedista desarrolló una corriente de pensamiento a cerca de la relación entre lenguaje y música que después fomentaría la proliferación de estudios al respecto. Afirma Fubini que Rousseau, el enciclopedista que ocupa el lugar más importante y original en la elaboración de una nueva concepción de la música, lejos del pitagorismo de Rameau, su acérrimo adversario, revalorizó la música, considerándola como el lenguaje que habla más de cerca al corazón del hombre. Al filósofo ginebrino no le gustaba la música instrumental pura, pero no por los mismo motivos por los que los críticos racionalistas la rechazaban en tanto lenguaje sin valor. Si Rousseau pudo repetir la famosa frase del clasicista y racionalista literato Fontenelle “Sonate, que me veux-tu?”, no lo hizo para sostener que la música debiera conformarse con ser insustancial ornamento de la poesía, sino, básicamente, para afirmar que la música y la poesía tenían un mítico origen común en el canto del hombre primitivo, en el que perfectamente fundidas, daban lugar a la más auténtica forma de expresión. (...) Rousseau, autor entre otras cosas de muchísimas voces musicales de la *Encyclopédie* (recogidas después en su *Diccionario de música*), fue el más original filósofo de la música del grupo de los enciclopedistas, y sus teorías sobre la unidad original de música y lenguaje gozaron de una inmensa fortuna tanto en Francia como fuera de ella; teorías que serán retomadas y desarrolladas en el Romanticismo, si bien con acentuaciones distintas al margen de la vieja polémica entre fanáticos del melodrama italiano y partidarios del francés, por Heder, Hamann, Schelegel y, finalmente, por Nietzsche y Wagner.

En otra de sus obras Fubini³⁹ asegura: “Ciertamente, no es Rousseau el primero que ha llevado a cabo un intento de explicar la naturaleza, tanto del lenguaje como de la música, remitiendo a sus orígenes comunes, poniendo entre paréntesis el concepto de imitación sustituido por el de expresión y de creación, acentuando el carácter imaginativo más que racional de la lengua poética, su carácter individual y nacional más que el

³⁹ Fubini, E., Los enciclopedistas y la música. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. (2002, pp. 109-110).

universal, la inflexión musical y al tiempo poética de la expresión primitiva respecto a la convencional y racional de las civilizaciones más evolucionadas. (...) En el fondo, considerar la música estrechamente unida y dependiente del lenguaje es un lugar común en todo el XVIII, y adoptando este punto de vista, así como limitando su análisis al melodrama, Rousseau no hace sino atenerse a la tradición clásica. La novedad de su discurso consiste sobre todo en juzgar la lengua no como una entidad abstracta e inmutable, el producto de una razón eterna e igual en cualquier tiempo y lugar, sino como fiel y viva imagen del carácter de cada lugar. Este concepto está apenas apuntado en la *Lettre*, pero será desarrollado algunos años después con mucha mayor amplitud y profundidad en el *Essai sur l'origine des langues*. Sin embargo, el motivo de interés de la *Lettre* es haber considerado sobre nuevas bases el encuentro entre música y poesía: incluso reemergiendo con frecuencia un trasfondo clasicista y racionalista, se intuye ya un nuevo tipo de relación entre estas dos artes, relación ya no de dependencia sino de integración recíproca, basada en una afinidad originaria; ya no el acercamiento de dos bloques inmóviles e incompatibles, sino la fusión de dos organismos vivos con su propia historia, una evolución que puede favorecer u obstaculizar este encuentro.⁴⁰

Por su parte López Cano considera que los teóricos musicales adoptaron varias partes de la retórica. Las principales son la *inventio* o de la obtención de ideas y argumentos persuasivos; la *dispositio* o del modo de organizarlos en las secciones del discurso más adecuadas; y la *elocutio* o la composición final del discurso, en el cual destacan el aparato de las figuras retóricas, espina dorsal del sistema retórico. En literatura una figura retórica es una expresión que se aleja o desvía de las normas gramaticales correctas pero que dota al discurso de elegancia y eficacia persuasiva. Las figuras son faltas a las normas pero que a su vez se normativizan en la teoría de la retórica. Las figuras es el apartado más y mejor conocido de la retórica y con mucha frecuencia se reduce toda ella a un elenco limitado de figuras importantes. Tal reducción se explica por el poder de las figuras para expresar, conmover, atraer la atención y colaborar de manera fundamental

⁴⁰ Escobar, M^o D., *Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria*. (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia en <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17581/1/EscobarMartinezMDolores.pdf> (p. 34 2010)

en el proceso de gestión retórica de la comunicación. Sus potenciales no han sido exportados solamente a la música.

Según López Cano, si los límites de la retórica musical los comparten muchos otros desarrollos teóricos recientes que importan metodologías desarrolladas en el lenguaje verbal, quizá sea porque más allá de su parecido, música y lenguaje también poseen diferencias fuertes. La música posee una inmediatez que el lenguaje no alcanza: burla la razón y penetra de un modo misterioso en nuestras emociones haciendo un almacén simbólico que las organiza. Música y lenguaje utilizan áreas distintas en el cerebro. De hecho, la música posee un modo particular de generar coherencia que no siempre comparte con el lenguaje. La música nos permite instalarnos en el mundo de lo específico: lo comprendemos e interpretamos con lógicas que se escapan al logos unidireccional. Si bien ambos involucran nuestra inteligencia racional, la música tiene modos privados de relacionarse y relacionarnos con nuestro cuerpo. Y mucha de la investigación musical reciente está focalizando el estudio del cuerpo en música, el estudio del cuerpo en música por todas las consecuencias teóricas, simbólicas, sociales y pedagógicas que ello trae consigo.

En relación al posible origen común de música y lenguaje, Enrique Blanco⁴¹ afirma que no podemos conocer esos orígenes y añade que: “Sin acceso al conocimiento de cómo nació la música, todo lo que podemos hacer es especular de la forma más informada posible. No dispongo de datos que demuestren que se haya dado una cultura musical en la historia que no disponga de canciones. Sí que los tengo de culturas con poco o ningún uso de instrumentos. Quizá eso apunte a la idea de que la música y lo vocal y por ende lo lingüístico estén, como mínimo, interrelacionados. Muchas han sido las teorías al respecto. Qué la música colabora en la creación del lenguaje, que el lenguaje colabora en la creación de la música, que no tienen que ver...” (sic)

Ante la falta de datos demostrables sobre el origen común de música y lengua, asegura Blanco que nuestro único instrumento posible para este conocimiento es la elaboración de teorías mediante la aplicación de sistemas deductivos y especulativos.

⁴¹ Blanco, E., “Especulaciones sobre la influencia del lenguaje en el origen de la música” en *Música y lenguaje* consultado en su blog (potsdam 1747): <http://imaginarymagnitude.net/eblanco/> (Consultado el 15 de octubre de 2014)

Blanco considera que más afortunada puede ser la especulación sobre el desarrollo de la música. Una característica de ésta es que no ha sido concebida para transmitir contenidos concretos, por lo que la única manera de comunicarse acerca de ella es empleando otro canal de comunicación. Una idea tan sofisticada como el uso de una partición regular del tiempo como base de un sistema notacional, necesitaba, entre otras cosas, de la invención de la escritura para ser efectiva. Así, obviamente, en los primeros tiempos en que se intercambiase información sobre música, tuvo que ser por medio del lenguaje. Esto crearía desde el principio una fuerte dependencia entre ambos medios. De hecho, (...) en Occidente no llegamos a tener una terminología analítica autosuficiente hasta bien entrado el clasicismo, por lo que se empleaban como guía las nomenclaturas de la retórica.

Añade Blanco que caben dos hipótesis como explicación, o la más razonable de que ambas tuvieran que ver:

1. La música toma prestada su forma de la de la lengua hablada, apropiándose de sus pausas, cadencias, ritmos, etc... Analogías que pueden apoyar esta idea las tenemos: en la producción occidental, que hace esto hasta el Renacimiento —y de forma esporádica hasta nuestros días—; en la tradición hindú, cuya métrica es tan fuertemente dependiente del texto que tiene un concepto aditivo del ritmo; y, en general, en la música vocal de cualquier cultura. Ya tendremos ocasión de abundar en este tipo de relaciones.
2. La música aparece como subproducto de una búsqueda distinta, que, siendo sonora, tiene casi por necesidad que estar ligada al lenguaje hablado. Como analogías: la comunicación en África con los tam-tams, que frecuentemente tratan de imitar el contenido silábico de lo que se pretende decir; o los divertidos juegos musicales de los inuit (a los que por aquí llamamos esquimales).⁴²

En otro de sus artículos Blanco recoge cuando música y lenguaje comienzan a separar sus caminos. Al cabo de un cierto tiempo, la música empieza a desarrollar estrategias formales que van necesitando cada vez menos de una relación directa con lo

⁴² *Ibidem*, (p. 3).

lingüístico. Técnicas como el contrapunto o la armonía, en lo microformal, la cadenciación en lo mesoformal y la aparición de ciertas estructuras prefijadas en lo macroformal, van posibilitando una música que se sostiene a sí misma sin necesidad de apoyos externos. Gracias a ello se llega a conseguir que las obras instrumentales dejen de tener una carga de vocalidad que entorpecía el pleno desarrollo de sus posibilidades. Con todo, el vínculo entre la música y el lenguaje sigue siendo fuerte en muchos aspectos:

1. Se tarda mucho en desarrollar un conjunto de términos técnicos exclusivo para la composición. Durante este periodo, se depende fuertemente del vocabulario de la retórica, en un proceso de realimentación mutua. No sólo se aplica a elementos musicales conocidos el término retórico que más se les parece, sino que se crean nuevos tratamientos a partir de figuras verbales, en algunos casos con resultados felicísimos.
2. Precisamente por la liberación de lo lingüístico, la música adquiere un mayor ámbito de potencial expresivo, que es aprovechado por muchos compositores para realizar lo que los ingleses llaman pintura de palabras, que consiste básicamente en reflejar con la música el contenido del texto.
3. Incluso en momentos en que la liberación es máxima, es decisión consciente del compositor el dejarse influir en mayor o menor medida por el lenguaje, decisión que en muchos casos se va a realizar por medio de cabalismos (artículos 1 y 2 sobre el cabalismo en esta web), o por consideraciones especialmente evocativas hacia títulos de las obras.⁴³

A la separación de caminos del lenguaje y la música, al progresivo alejamiento entre el lenguaje verbal y el musical en detrimento de la expresividad de ambas se refiere también Rousseau, de hecho la civilización ha llevado a un progresivo alejamiento del lenguaje musical respecto al lenguaje verbal; este alejamiento se ha verificado con la progresiva introducción en ambos lenguajes de factores convencionales y por ello racionales, útiles por un lado, pero que obstaculizan la expresión. El lenguaje de las palabras se ha hecho duro y articulado por la necesidad de la comunicación; el musical se

⁴³ Blanco, E., “*Progresiva separación entre música y lenguaje. Relaciones que permanecen*” en *Música y lenguaje* consultado en su blog (potsdam 1747): <http://imaginarymagnitude.net/eblanco/> (Consultado el 15 de octubre de 2014)

ha convertido de melódico en armónico, y así se ha introducido con la armonía un elemento convencional y racional; igual como la articulación ha hecho independiente al lenguaje verbal en detrimento de su expresividad, la armonía ha hecho independiente a la música, en detrimento también de su expresividad⁴⁴.

Cambios que se han ido produciendo desde la Antigüedad, Escobar recoge la profunda relación existente entre la música, el lenguaje y la literatura a través de la historia:

1. La profunda relación existente entre la música, el lenguaje y la literatura a través de la historia se ha manifestado en diversos niveles de interacción (sintáctico, semántico, mimético-retórico, referencial...) capaces de inspirar y justificar el diseño de intervenciones didácticas musicales para la educación literaria.
2. En la antigua Grecia, realmente se produce una íntima unión entre música y poesía que forman unidad. El ritmo del verso es flexible y no conoce los acentos de intensidad, sino que se rige por la longitud de las sílabas (largas o cortas). El ritmo musical es libre y ajustado a la prosodia del texto, de manera que verso y música van unidos. En la época de su decadencia el verso griego se sistematizó didácticamente originando los pies métricos basados en la duración larga o corta de las sílabas y se usaban tanto en la composición del texto como de la música.
3. La Edad Media resulta sumamente interesante en lo que se refiere al nivel sintáctico de la combinación entre música y lenguaje. Con esto no queremos afirmar que el nivel sintáctico sea el único nivel de combinación visible en la música medieval, sino que es el más evidente. En el canto gregoriano el texto es lo más importante, tanto es así, que la música no se compone simplemente para adaptarse al texto, sino que la música se extrae de las propias palabras, amoldándose a sus acentos, cadencias y la dirección aproximada de su pronunciación fonética.

⁴⁴ Fubini, E., Los enciclopedistas y la música. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. (2002, pp. 109-110).

4. Si algo caracteriza a la época renacentista en lo que a música se refiere, es sin duda el triunfo de la polifonía, proliferando las composiciones a varias voces con independencia melódica y textual. Esta independencia esconde una combinación semántica entre música y lenguaje pseudo-referencial, cuya función es en esta época de redundancia. La homofonía facilitaba la comprensión del texto ya que consistía en la superposición de voces que transcurrían con un diseño melódico más o menos paralelo frecuentemente asociado a un único texto para todas las voces, mientras que el contrapunto ampliaba la independencia de las líneas melódicas dificultando la comprensión del texto.
5. En el Barroco es innegable la importancia que va adoptando paulatinamente la búsqueda artística de una combinación íntima entre los sentimientos e ideas del texto literario y su plasmación mediante la expresión musical. Este hecho alcanzará su clímax convirtiéndose esta búsqueda en el eje central de la creación musical y evidenciando un nivel de combinación entre música y lenguaje no sólo semántico-pseudo-referencial sino que basándose en este nivel también mimético-retórico, cuya función no es sencillamente redundante sino de desarrollo expresivo. La cuestión esencial en la teoría musical del siglo XVII consistía en relacionar los diferentes afectos con diferentes elementos y técnicas musicales para lograr una expresividad total de los mismos, para lo cual se servirán finalmente de los fundamentos y recursos de la retórica.
6. En el Clasicismo asistimos a una renovación total de los cánones estéticos, produciéndose una recuperación de los ideales renacentistas de equilibrio y mesura frente al gusto barroco por el contraste, la tensión y la agitación. El género vocal más relevante seguirá siendo la ópera, pero su objetivo será lograr una mayor verosimilitud expresiva lo que producirá una simplificación del estilo en pos de la naturalidad y expresividad sencilla de los sentimientos, sin artificios. Si existe alguien capaz de sacar el óptimo rendimiento descriptivo a la relación música-texto en la ópera, ese es indiscutiblemente Mozart. Mozart en primer lugar fue capaz de resolver en sus obras la imbricación entre voz y orquesta de forma que se entendiese

perfectamente el texto, gracias a la claridad de sus texturas y sin que la orquesta quedase reducida a un mero sostén redundante de la voz. En las óperas de Mozart música y texto cooperan de manera indisoluble.

7. En el Romanticismo la música por primera vez en la historia conquista su autonomía y se disipa la idea de que debe estar subordinada al texto. Por un lado la música empieza a considerarse como un arte asemántico, que no expresa contenidos conceptuales (como el lenguaje) sino pseudo-referencialmente emocionales. Por otro lado, la relación música–texto se aglutina en dos tendencias: una, la propia de las formas vocales (Lied y ópera) en que literatura y música se convierten en una realidad indisoluble, los textos escogidos son de gran calidad literaria (obras de Goethe, Schiller, Heine, Shakespeare, Puschkin, Víctor Hugo, Walter Scott...) y se adaptan a la música en una relación de interdependencia profunda e íntima sin precedentes. La otra tendencia será la propia de las formas instrumentales, en torno a las cuales surge la teoría de la música absoluta o pura que prescinde por completo del soporte textual.
8. Durante los siglos XX y XXI la relación entre música y lenguaje viene marcada por las múltiples tendencias estéticas que se desarrollan dando lugar a una diversificación total de los estilos. En primer lugar se produce una profunda división entre música culta y música popular. En la música culta, la música y el lenguaje se complican paulatinamente dando lugar a interesantes e innovadoras técnicas vocales como el Sprechgesang ideado por Arnold Schönberg, mientras que en la música popular, la música y el lenguaje se simplifican a medida que avanza el siglo XX, produciéndose no obstante una enorme diversificación de los estilos como pop, rock, punk, rap, o reggy⁴⁵.

⁴⁵ Escobar Martínez, M^o D., *Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar*. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, <http://libros.um.es/editum/catalog/view/721/1151/861-1/> (2013)

En definitiva, siguiendo las propias palabras de Fubini⁴⁶ podemos concluir que más que unos límites difusos, diríamos que lo que caracteriza a la reflexión sobre la música es, quizá, la presencia de unos límites amplios, bastante más amplios que los de cualquier reflexión paralela sobre cualquier arte. Por otra parte, es cierto que, en el momento en que se pretenda establecer cierta separación o diferencia entre la música y las otras bellas artes, nos toparemos con una cuestión muy compleja y delicada, que afecta a la relación existente entre las diferentes expresiones artísticas. Mantener que la música es una arte particular, con características propias que la hagan distinta a las otras artes, significa ya de por sí afirmar algo bastante conflictivo y, en cualquier caso, supone una toma de postura que, por ejemplo, a un croceano parecería absurda.

2.2.3 LITERATURA Y CINE

Mientras Hell estaba acostado boca abajo como una tortuga, con su saco tirolés sobre la espalda, aparecieron algunas personas en el paseo desierto. Cuatro pies rodearon a Hell, tumbado; dos eran masculinos; dos, femeninos. Los cuatro tenían ataduras finas y aparecían embutidos en gruesos zapatos, sobre los cuales caían sueltos calcetines de lana. Hell volvió la cabeza y, en su perspectiva, no pudo ver más que las piernas de la joven, que se perdían justamente por encima de las delgadas rodillas, en la sombra de un traje de deporte”⁴⁷.

Para la autora Eva Lie este fragmento del libro *El lago de las damas* de Vicky Baum es un claro ejemplo de cómo hoy en día muchos novelistas que se han formado en contacto con el espectáculo cinematográfico, llegan a ver escenas y a describirlas según la óptica del objetivo cinematográfico

Este ejemplo es tan solo una pequeña muestra de la relación entre cine y literatura, un binomio que ha ido de la mano desde los orígenes de lo que ya se conoce como séptimo arte.

En sus comienzos el cine anduvo de la mano del género literario teatral, una filiación que podemos ver en diferentes artículos (Guarinos, 1996; García-Abad, 1997; Moncho, 2001; Romera, 2002; Pérez, 2010). Una relación de dependencia que perduró

⁴⁶ Fubini, E., *Estética de la música*. Colección: La balsa de la medusa. Serie: Léxico de estética. Traducción: Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado Libros. (2008, p. 170).

⁴⁷ Lie, E., *Puissance du cinema*. Suiza: Editions des Nouveaux Cahiers. (1942)

durante dos décadas; González, M⁴⁸., “incluso cuando el cine derivó hacia la narratividad, el teatro siguió influyendo en los argumentos, el lenguaje y la caracterización de los personajes del ámbito cinematográfico. El cine mudo tomó del teatro la gesticulación melodramática, la ubicación de los argumentos en un solo espacio y la posición frontal de la cámara desde una distancia inamovible. En los años 40 y 50, gracias a los movimientos de cámara y al uso del zoom, el recurso a la teatralidad retomó interés por la naturalidad que propiciaban los avances técnicos, y surgieron numerosas películas situadas en interiores y con exhibición de la complejidad psicológica de los personajes, tal y como ocurría con títulos como *Eva al desnudo* (Mankiewicz, 1950) y *Los mejores años de nuestra vida* (William Wyler, 1946). En aquellos años hubo en Estados Unidos numerosas adaptaciones de textos teatrales contemporáneos de autores como Arthur Miller o Tennessee Williams, así como de guionistas deliberadamente entregados a una concepción teatral de la escena fílmica y al planteamiento de diálogos de argumentos centrados en la interrelación humana. Incluso en las últimas décadas del siglo XX y en la actualidad existe una tendencia posmoderna hacia la reteatralización del cine en busca de la expresión auténtica y desalienante de situaciones. Ocurre así en las obras de Ingmar Bergman y con las más recientes de Lars von Trier. También son teatrales los diversos filmes musicales que han jalonado hasta el presente el séptimo arte”.

Después el cine se fue desplazando hacia la novela debido al perspectivismo que las conecta y al montaje que ordena las secuencias narrativas como las piezas de un mosaico (Balázs, 1978, pp. 22-23). Es por ello que el arte cinematográfico tienen por columna vertebral la siguiente definición de narración formulada por Bordwell y Thompson (1996, p. 65) que también podría ser válida para el relato literario: “una narración es una cadena de acontecimientos con relaciones causa-efecto que transcurre en el tiempo y en el espacio”.

En la relación cine-literatura requiere mención especial el cineasta y profesor Jean Mitry y su obra *Estética y psicología del cine* publicada en dos volúmenes (1963-1965), donde aboga por la condición audiovisual del lenguaje cinematográfico:

⁴⁸ González, M., “El cine y la literatura en el desarrollo y logro de las competencias básicas. Análisis e interpretación de una investigación intertextual en Educación Primaria y Secundaria” (2013 pp. 252, 253)

“Resulta evidente que un film es una cosa muy distinta que un sistema de signos y símbolos. Al menos, no se presenta como solamente esto. El film es, ante todo, imágenes, e imágenes de algo. Es un sistema de imágenes que tiene por objeto describir, desarrollar, narrar un acontecimiento, o una sucesión de acontecimientos cualquiera. Pero estas imágenes, según la narración elegida, se organizan como un sistema de signos y símbolos”.(Mitry, 1978, p. 52)

“El cine -es preciso decirlo- no es solo un arte de representación sino un arte de creación. La puesta en escena, desde este enfoque, no es “representación”, sino narración y significación por medio de una determinada forma de representación. Por eso es mucho más una escritura, una “puesta en relaciones y en implicaciones”, que una puesta en escena. (...) Mientras que el “tiempo del teatro” es esencialmente el “tiempo del verbo”, es decir, de la palabra, en cine toda duración que no esté sostenida por un acto concreto es un peso muerto. Lo conceptual en cine se halla en función de lo real; lo trascendente, en función de lo inmanente, precisamente a la inversa de lo que ocurre en teatro. De ahí la imposibilidad de una transposición formal. No solo son de otro orden los valores, sino que actúan a contrario. (Mitry, 1978, vol. 2, pp. 406 y 419).

Destaca González (2013 pp. 258-259) que para Mitry el cine llegó a convertirse en arte solamente cuando superó la simplicidad de la estética teatral basada en ángulos visuales permanentes y en tiempos continuos dentro de las escenas. Frente a la dramaturgia teatral, que se basa en decorados parciales y acciones sucesivas vehiculadas por diálogos hacia finales absolutos), opone la dramaturgia cinematográfica, que despliega el drama del hombre frente al mundo desde contingencias físicas y sociales donde quedan contextualizados los diálogos pertinentes.

Para González, en cambio, sí advirtió concomitancias entre el ritmo cinematográfico y el de la prosa en el hecho de que ambos funcionan de acuerdo con imágenes, así como entre cine y novela en su libertad compositiva derivada de la capacidad de ambos géneros artísticos para incorporar toda clase de textos que contribuyeran a crear mundos humanos. No obstante, entendió que es imposible adaptar con fidelidad una novela al cine debido a que sus estructuras funcionales son diversas, ya que la primera es una narrativa que se organiza a sí misma mientras que el segundo es un mundo que se organiza a sí mismo en narrativa.

Y de esta forma hacía referencia a las adaptaciones cinematográficas de obras literarias:

“El cine ya no tiene, como antaño, necesidad alguna de ampararse detrás de la literatura; pero una gran parte del público cree aún que cuando se lleva una obra maestra a la pantalla el film tiene asegurado, por lo menos, un valor de principio. ¡Como si las cualidades de una obra maestra fueran transmisibles por simple calco!” (Mitry, 1978, vol. 2, p. 429).

En este sentido es importante destacar que Mahieu en su obra cita a Jean Mitry con este propósito: “sea teatral o novelística la adaptación al cine parte del absurdo principio de que los valores significados existen independientemente de al expresión que los ofrece a la vista o al entendimiento. En el interior de un mismo sistema (de una misma lengua e incluso de un mismo lenguaje) esto quizás sea verdad. Pero cuando se cambia de un sistema a otro los valores cambia”⁴⁹

González aparte de Mitry destaca a otros teóricos que han estudiado las relaciones entre cine y literatura: Bela Bálazs científico húngaro que realizó el primer estudio sistemático sobre el lenguaje del cine (*El hombre invisible*, 1924). Además, en una de sus últimas publicaciones (*El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, 1945) establece la distancia variable entre el espectador y la escena, lo cual otorga protagonismo a la composición de imagen. Después añade González que tanto Yuri Tynianov en su artículo “Fundamentos del cine” y Boris Eichenbaum en “Problemas del cine estilístico”, ambos publicados en *Poetika kino*, publicada por OPOIAZ en 1927, promovieron la idea del cine como lenguaje. Además, para González “Tynianov entendió que en el cine atrapa las imágenes para una red semántica cuya esencia es más poética que narrativa, aspecto en el que se adelantó a las teorías cinematográficas de Pasolini.” También Eichenbaum insistió en que el cine trabajaba con un lenguaje figurado porque transforma estilísticamente el mundo real. Por efecto, en los años 30 y 40 surgieron iniciativas de normativización de los elementos expresivos del cine en obras como *Grammar of film* (1935) de Raymond Spottswode o *Grammaire Cinographique* (1947) de Robert Bataille, que buscan en las poetologías de la literatura los patrones organizativos para analizar el cine”. (González, 2013, p. 254)

Otro destacado estudioso del binomio cine y literatura es el francés, Edgar Morin, en su libro *El cine o el hombre imaginario* (1957):

⁴⁹ Mahieu J. A.,. *Cine y Literatura: la eterna discusión*. Cuadernos Hispanoamericanos, no. 420, Madrid, (1985)

«Un polvo luminoso se proyecta y danza sobre una pantalla; nuestras miradas se empapan de él; toma cuerpo y vida, nos arrastra a una aventura errante; franqueamos el tiempo y el espacio, hasta que una música solemne disuelve las sombras sobre la tela. que vuelve a ser blanca».

Morin establece un paralelismo entre el cine y la magia, para él la imagen es la abstracción simbólica que concretiza todos los lenguajes, a diferencia de la palabra que restituye una presencia. Morin señala las diferencias y similitudes entre los lenguajes cinematográfico y verbal. Para este autor francés la magia del cine tiene su fuente en su lenguaje porque procede del imaginario, el cine es “cinestesia”, es decir, la experiencia psíquica de la ausencia de participación práctica del espectador en la película, lo que determina su participación afectiva:

“Nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos cuando se nos priva de nuestros medios de acción” (Morin, 1972, p. 90).

“El espectador de las “salas oscuras” es sujeto pasivo en estado puro. Nada puede, no tiene nada que dar, ni siquiera sus aplausos. Está paciente y padece. Está subyugado y sufre. Todo pasa muy lejos, fuera de su alcance. Al mismo tiempo pasa en él, en su cinestesia psíquica, si se puede decir así. Cuando los prestigios de la sombra y el doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador, hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia”. (Morin, 1972 p. 91)

“Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario” (Morin, 1972, p.186) (...).

“El cine total absorberá nuestro propio doble para hacerle vivir un sueño colectivo organizado” (Morin, 1972, p. 47)

La “especificidad” del cine, si así puede decirse, es ofrecer la gama potencialmente infinita de esas huidas y reencuentros; el mundo al alcance de la mano, todas las fusiones cósmicas y también, la exaltación en el espectador de su propio doble encarnado en héroes del amor y de la aventura. El cine está abierto a todas las participaciones; está adaptado a todas las necesidades subjetivas. Por eso es la técnica ideal de la satisfacción afectiva, según la fórmula de Anzieu, y lo es en todos los niveles de civilización, en todas las ciudades.” (Morin, 1972, p. 104).

”El cine hace comprender no solamente el teatro, poesía, música, sino también el teatro interior del espíritu: sueños, imaginaciones, representaciones; ese pequeño cine que tenemos en la cabeza.” (Morin, 1972, p. 181).

En esa idea del cine como gran estética que abarca todas las artes y como acto hipnotizador donde el espectador se predispone corporalmente hacia la identificación

narcisita con el otro yo protagonista de la pantalla coincide Roland Barthes en su ensayo “Salir del Cine”:

“Utilizando una auténtica metonimia, podemos decir que la oscuridad de la sala está prefigurada por el “ensueño crepuscular” (que según Breuer-Freud), precede a la hipnosis, ensueño que precede a esa oscuridad y conduce al individuo, de calle en calle, de cartel en cartel, hasta que éste se sumerge finalmente en un cubo oscuro, anónimo, indiferente, en el que se producirá ese festival de los afectos que llamamos una película”. (Barthes, 1986, p. 351).

“Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario. La imagen está ahí, delante de mí, para mí: coalescente (perfectamente fundidos su significado y su significante), analógica, global, rica; es una trampa perfecta: me precipito sobre ella como un animal sobre el extremo de un trapo que se parece a algo y que le ofrecen; y, por supuesto, esa trampa mantiene en el individuo que creo ser el desconocimiento ligado al yo y al imaginario.” (Barthes, 1986, p. 353)

Muchos han sido los estudios que han analizado la relación literatura y cine, en los últimos años destacan también las reflexiones semiológicas que tiene por objeto el estudio del discurso filmico y la búsqueda de su pretendido sistema de signos., en este sentido hay que destacar a formalistas rusos, como Sklovski, Balázs, Lotman, Ivanov, o a expertos en Semiótica como Eco, Garroni y Metz, sobre todo, en España, se han realizado importantes estudios también por Urrutia, Nuñez Ramos o Hdez. Esteve, entre otros.

Cine y literatura, literatura y cine, son artes que buscan su espacio y leyes propias, para el séptimo arte encontrar un código propio es más difícil por ser un arte más joven, “actualmente, aún hay que demostrar que la base literaria de este arte visual es también una forma artística, propia e independiente, al igual que el teatro escrito”⁵⁰

Entre los primeros análisis sintagmáticos de obras cinematográficas destacan los de Christian Metz (1968), así lo recoge González (2013, p. 260), Metz (1972, pp. 98-110) distinguía entre la “sustancia del significante” (identificación de la materia de la imagen: palabras, ruidos, música), la “forma del significado” (la estructura temática o combinatoria semántica de ideas y sentimientos expresados), la “sustancia del

⁵⁰ Balázs.,B., El fim. Evolución y esencia de un arte nuevo. Barcelona Gustavo Gili, (1978, p. 210)

significado” (el contenido social del discurso cinematográfico, todos los problemas que plantea menos el formal) y la “forma del contenido” (el estilo y modalidad de expresión formalizada en procedimientos específicos que distinguen al cine de una novela o una obra de teatro, por ejemplo).

Metz considera que hay cinco órdenes como “materia de la expresión” en el cine: imagen, sonido musical, fonética del diálogo, del ruido, grafía. Por su parte, Eco supone en la imagen fija no menos de 10 códigos. Además Metz se pregunta : “¿Cuáles exactamente la parte que corresponde a la naturaleza intrínseca de los objetos comparados y la que corresponde al desfase histórico de las investigaciones realizadas en los dos terrenos? ¿Hay que recordar que el fonema -con frecuencia invocado en las discusiones de este tipo, como prueba de la intrínseca sistematicidad de las lenguas- no es en modo alguno una realidad manifiesta que se impusiera por sí misma o una simple atención ingenua, sino una unidad de conmutación y de funcionamiento interno que no ha podido ser puesta de relieve más que después de años de investigaciones concretas?”⁵¹

Uno de los seguidores más dialécticos de Metz es Garroni, para él el lenguaje cinematográfico es un proceso de tipo lingüístico-figurativo donde el lenguaje verbal hace el papel de semiosis guía y la imagen el papel de connotador; luego en su modelo formal no se puede establecer un plano de la expresión y un plano del contenido diferenciados, sino generar significación desde lo que él denominaba un “blasón formal” complejo. (Garroni, 1975, p. 375).

Para Garroni el significante del texto filmico debería “construir los modelos oportunos, constituidos por elementos formales que funcionen -desde un determinado punto de vista- como invariantes respecto a las imágenes-variantes». *Garroni, E.*, (1973, p. 135)

A Umberto Eco le interesó sobre todo el asunto de la convencionalidad ligada al lenguaje cinematográfico. Asegura Eco que “los signos icónicos no poseen las propiedades de los objetos representados sino que producen algunas condiciones de la percepción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los

⁵¹ Metz., Ch., *Lenguaje y cine*, Barcelona: Planeta (1973, p. 340).

estímulos que -con exclusión de otros- permiten construir una estructura perceptiva que -fundada en códigos de experiencia adquirida- tenga el mismo significado que el de la experiencia real denotado por el signo icónico”. Además en su ensayo Eco responde a la pregunta de los semiólogos: por qué una imagen que nada natural tiene del denotatum aparece igual a él. Y es porque, asegura Eco, el signo icónico construye un modelo de relaciones homólogo al modelo que construimos al conocer y recordar el objeto. Nada de hablar de semejanza ni de tener iguales propiedades físicas, pero si la capacidad de estimular una estructura perceptiva semejante a la que logra el denotatum, en Eco, U., (1977, p. 327) y en Eco (1968, p. 220).

Y con respecto al tema específico del vínculo fílmico-literario, Umberto Eco (1970, pp. 194-200) postulaba en su ensayo “Cine y literatura: la estructura de la trama” que entre ambos géneros artísticos diferentes existe, no obstante, homología estructural como artes de acción en el sentido aristotélico del término “acción” (una relación entre una serie de acontecimientos), aunque en cada caso se estructure con medios distintos, ya sean narrados o representados; hipótesis para la que encuentra pruebas en novelas cuya estructura se ha inspirado en relatos cinematográficos. Por tanto, como enuncia Gabriel Baltodano (2009, p. 19) al hilo de las teorías de Eco, “la semejanza de las estructuras homologa al cine con la literatura; ambas funcionan como medios para narrar. Pareciera que el acto de contar las trasciende, pues se sitúa en el origen de sus expresiones; no obstante, contar nunca supone una actividad vacía, autónoma; se narra siempre en virtud de un procedimiento. Queda claro que la novela, el cuento, la crónica y el filme desembocan en la acción, son artes de acción, géneros narrativos”. Pero la homología es semántica, no morfológica, pues, tal y como ha insistido Jorge Urrutia (1984), aunque cine y literatura coincidan en la facultad de narrar, sus instrumentos son distintos, y por tanto las adaptaciones recurrirán al fondo, pero no a la forma. (González, 2013, p. 261)

Para terminar el estudio sobre el binomio literatura-cine, nos parece interesante analizarlo desde el prisma de la educación emocional que reporta la experiencia fílmica. García Berrio (1994) y Pozuelo Yvancos (1998), desde hace años, investigan las distintas teorías cinematográficas para la teoría de la literatura: por un lado, están las que se centran en el lector y el contexto (de la que es partidario Pozuelo Yvancos); por otro, las que se centran en el texto y los arquetipos culturales subyacentes (de la que es partidario García

Berrio). Las primeras se orientan hacia la pragmática y los estudios de género en función de las condiciones subjetivas y ambientales donde se recibe la obra fílmica o literaria. Las segundas indagan en la psicología cognitiva y la semiótica estructural que reparan en las constantes que intervienen en la condición artística de cada lenguaje, fílmico o literario. Zumadlle (2011) añade que a caballo entre ambas teorías cinematográficas trota la psicoanalítica, que considera la experiencia fílmica como un simulacro de vida. (González, 2013, p. 273)

Para abordar la dimensión multidisciplinar del cine destacamos a Gispert (2009). Aunque su teoría está encaminada a la educación y a crear un modelo educativo satisfactorio nos parece interesante abordarlo porque primero analiza los elementos morfológicos del texto fílmico y los elementos espectaculares del contexto cinematográfico, y después indaga en los maridajes posibles entre cine y literatura, cine e historia, cine y arte, y cine y filosofía.

Para Reia-Baptista (2012, p. 86) el cine “es probablemente el más ecléctico y sincrético de todos los medios de comunicación y tiene un increíble poder de atracción que se replica en todos los otros medios de comunicación a través del uso del lenguaje cinematográfico en todo tipo de contextos: vídeos musicales para promocionar música, imágenes reales para mejorar los videojuegos; géneros cinematográficos y estrellas de cine para alcanzar los objetivos de la publicidad, inserciones y extractos de películas de todo tipo en «YouTube», «Facebook», «Myspace» y millones de otros sitios Web en Internet”. También Michel Clarembeaux (2010) ha reflexionado sobre el efecto imán que el cine ejerce sobre otras textualidades y ha reclamado la necesidad urgente de que exista una profunda alfabetización mediática en la que el lenguaje cinematográfico ocupe un lugar de relevancia. Con la literatura sucede algo semejante cuando deja el formato de papel y se adhiere al formato digital. (González, 2013, p. 281)

Y para poner en práctica la relación semiótica suscitada entre creatividad, cine y literatura proponemos los talleres que la profesora Caro Valverde, coordinó en relación con los clásicos hispánicos para el alumnado de Educación Secundaria. Unos talleres que han sido publicados en formato de libro. Como ejemplo destacamos el taller “Flash Forward (Guiones cinematográficos)” en el que se encuadra el proyecto: *Arde La*

Celestina (2000). Alumnos de 1º y 2º de Bachillerato realizaron guiones cinematográficos a partir de hipertextos literarios derivados de la tragicomedia de Rojas, en concreto “Las nubes” de Azorín y “Huerto de Melibea” de Jorge Guillén. Se realizó la lectura de “un texto lírico que se transformaba en un guión cinematográfico que ahora evaluaban los profesores de la materia observando, por un lado, la adecuada utilización de los recursos expresivos audiovisuales (planos, ángulos, movimientos de cámara, transiciones, tratamiento espacio-temporal, sonido...) y por otro lado, la fuerza expresiva y originalidad de las imágenes construidas a partir del texto literario” (Caro, 2000, p. 162).

En definitiva, podemos decir que la relación entre cine y literatura es tan antigua como la aparición del séptimo arte y que caminan de la mano desde sus orígenes. El lenguaje cinematográfico trabaja con la imagen, su encadenamiento y transición. El valor expresivo de la imagen se debe a la combinación de sus componentes plásticos y sonoros. Le afectan la división en “planos”, la iluminación, el encuadre, el ángulo, la distancia, los movimientos de cámara y su posición objetiva o subjetiva, las cortinillas y fundidos para suscitar cambios espaciales y cronológicos, los gradientes de tamaño y de textura, etc. y, cómo no, la actitud del espectador en relación con los personajes y objetos representados en ella. (González, 2013, p. 238) Así lo asegura Celia Romea, “conmutar las unidades mínimas de los signos icónicos al modo que lo hace la lingüística con sus signos” (Romea Castro, 1998, p. 356). “Muchos mensajes son mixtos, no sólo porque se trate de imágenes cuyo contenido manifiesto implica menciones escritas, sino porque ellas mismas contienen estructuras lingüísticas que operan subterráneamente en la propia imagen” (Romea Castro, 1998, p. 350).

2.3 LA SEMIÓTICA DE LAS ARTES (LENGUAJES Y SIGNIFICADOS)

Semióticamente, toda obra artística es un texto porque es portadora de significado(s). Pero los ha de descubrir y construir su lector-receptor: lee una obra y se “lee” un cuadro, una escultura, buscando su significado, preguntándose sobre a intención y la interpretación que resulte más adecuada a lo sugerido por la expresividad de la obra.

La habilidad y la experiencia receptoras, en este sentido son determinantes. Mendoza Fillola (2000)

La semiótica designaba, en griego, el diagnóstico u observación de los síntomas (esto que Eco va llamar después "umbral inferior de la semiótica"; Eco se refiere a los "signos naturales" pero sin valor comunicativo). Según el profesor Karam,⁵² el objeto de la semiótica son los sistemas semióticos (imágenes, gestos, objetos) que en ocasiones, como el caso del discurso de los medios masivos, se mezclan con el lenguaje verbal; de esta forma, la semiología se puede definir como una trans-lingüística que atraviesa hasta el lenguaje interior, es decir una especie de código que se pueden encontrar en todos los sistemas expresivos, sean lingüístico o no. Algo que hizo la semiología-semiótica desde los sesenta fue la idea de estudiar cualquier manifestación cultural como un lenguaje el cual era posible aplicar los conceptos y la metodología para el estudio de la lengua. Desde el punto de vista filosófico hay más definiciones, así, de acuerdo a la tradición peirciana la semiótica no se ocupa del estudio de un tipo de objeto en particular, sino del estudio de los objetos ordinarios en la medida en que (y sólo en la medida en que) participan en la semiosis (Eco, 1992).

Según Karam “la semiótica presenta una forma, una manera, una mirada acerca del modo en que las cosas se convierten en signos y son portadoras de significados, pero ésta no se limita a entender y explicar los significados de los signos y el proceso de cómo éstos llegan a significar, sino que le presta mucha atención a la dinámica concreta de los signos en un contexto social y cultural dado. La semiosis es un fenómeno operativo contextualizado, en el cual los diversos sistemas de significaciones transmiten sentidos, desde el lenguaje verbal al no verbal, pasando por los lenguajes audiovisuales, hasta las más modernas comunicaciones virtuales.

Parece existir un grado razonable de acuerdo en que el análisis semiótico no es un acto de lectura o mera justificación de una interpretación; se trataría de un acto de exploración de las raíces, condiciones y mecanismos de la significación, cómo es el que

⁵² Karam, T., *Introducción a la Semiótica*. Academia de Comunicación y Cultura. Universidad de Méjico. En <http://es.slideshare.net/buda333/semiologica-taniuz-karam>

los signos y sus relaciones producen los efectos, en qué medida están diciendo lo que dicen”.

El profesor Karam (2011) destaca además la creación de la "Asociación Internacional de Semiótica" a finales de los sesenta. Esta asociación se basa en saberes como la centralidad en el estudio de la lengua, los signos, el discurso y su extensión al campo de la ideología y el poder, del psicoanálisis y las relaciones interpersonales.

Asegura Karam que aunque la semiótica aparece originalmente como una especie de filosofía del signo y/o significación no se reduce a ellas, sino a los sistemas de significación cuyo principal objeto de interés para los estudios en comunicación es la vida social. Parte de su explosión como sistema de explicación hay que entenderlo en que se pensó que originalmente los análisis de tipo lingüístico se podrían extender a otras prácticas que no eran lingüísticas, buscando sistema de conformación de códigos.

2.3.1 SEMIÓTICA Y SEMIOLOGÍA

Semiótica y semiología suelen usarse como sinónimos. Ambos términos designan una joven ciencia interdisciplinaria que está en proceso de constitución y que contiene por una parte el proyecto general de una teoría de los signos —su naturaleza, sus funciones, su funcionamiento— y por otra parte un inventario y una descripción de los sistemas de signos de una comunidad histórica y de las relaciones que contraen entre sí. Según Karam (2011) la diferencia principal proviene de dos tradiciones distintas: para el lingüista Saussure (y la tradición francófona) usan el nombre ‘semiología’; para Peirce (y la tradición estadounidense y pragmática) es ‘semiótica’. La diferencias pueden ser vistas como mayores porque en la concepción del lingüista suizo la semiología es dicotómica; mientras que trídica en la del filósofo estadounidense. Esto genera abordamientos de los objetos de estudio distintos, porque de hecho los métodos que usaron ambos autores no fueron iguales.

Se entiende por “semiótica” una teoría general de los signos, es decir a la ciencia de las propiedades generales de los signos. Más allá de una teoría pura de los signos, lo que nos interesa en comunicación es ver sus aplicaciones, sus modos de comportamiento; el signo no es solamente un elemento que entra en el proceso de comunicación, sino que

es una entidad que forma parte del proceso de significación (Eco, 1994, p. 22); no se puede estudiar al signo fuera del proceso de comunicación.

Para Karam (2011) la semiología quedó en esta tradición circunscrita en el proyecto de una lingüística; mientras que Peirce como filósofo al tener un objeto de estudio más amplio caracterizó su ciencia con un horizonte mucho mayor al de Saussure. De esta forma prevaleció un tiempo referirse a la semiología cuando el objeto eran códigos lingüísticos y semiótica cuando no. Los sistemas no lingüísticos son, por ejemplo, señalizaciones ferroviarias, viales, marítimas, alfabeto de sordomudos, rituales simbólicos, protocolos, insignias y un largo etcétera. Eco considera que todos los fenómenos de la cultura puede ser observados como sistema de signos cuya función es vehicular contenidos culturales, por ejemplo: la moda, el culto, la etiqueta, el maquillaje, las fiestas, los juegos, la arquitectura.

2.3.1.1 CHARLES SANDERS PEIRCE

La semiótica encabezada por Peirce ha servido de base a los estudios de infinidad de pensadores, destacamos su influencia por ejemplo en Ludwig Wittgenstein (1889-1951) o el gran lingüista Román Jakobson (1896-1982) quien acredita a Peirce influencia en sus ideas.

Karam⁵³ (2011) indica que “para Peirce la semiótica es una teoría que trata de explicar la apropiación significativa que el hombre hace de la realidad: es una doctrina formal que pasa de la observación de los signos concretos a la abstracción de sus características generales. La noción de triada es central en la semiótica de Peirce .

Por ejemplo su definición de signo, concebido como un proceso subdividido en tres términos o dimensiones: (1) Signo o representamen que se mantiene con (2) otro signo, llamado su objeto. (3) La relación entre los dos primeros determina un tercer signo, el interpretante. El representamen es la representación de algo, o sea, es el signo como elemento inicial de toda semiósis. El objeto es aquello a lo que alude el representamen y está en lugar de algo (su objeto); el objeto es la denotación formal del signo en relación con los otros componentes del mismo. Finalmente el interpretante, es lo que produce el

⁵³ Ibid, (pp. 8-9)

signo en la mente de la persona. La noción de interpretante, según Peirce, encuadra con la actividad mental del ser humano, donde todo pensamiento no es sino la representación de otro: "el significado de una representación no puede ser sino otra representación" .

2.3.1.2 CHARLES MORRIS

Charles Morris seguidor de Peirce, apegado también a la psicología y a la filosofía da una visión diferente de estas disciplinas. La psicología se estudia desde un punto de vista funcionalista ya que prima el conductismo (esta es una diferencia fundamental con Peirce). En cuanto a la filosofía, prefiere la lógica. Su texto básico, escrito en 1938 es la Teoría de los signos en la que expone lo que después aumentará en *Signo, Lenguaje y Conducta* (1946) .

Morris ve a la semiótica como la ciencia de la semiósis o acontecimiento o proceso de signo. La semiótica puede ser pura (elabora la teoría semiótica) o aplicada, que analiza trozos específicos de significación. La primera tiene como cometido esclarecer el fenómeno o acontecimiento.

De sus contribuciones principales Morris delimita tres áreas de aplicación para el estudio de los signos, delimita las que considera las tres ramas de la semiótica: sintaxis o el estudio de las relaciones de coherencia entre los signos; la semántica o el estudio de las relaciones de corresponden entre vehículo de signo y significados y objetos, y pragmática: relaciones de uso entre los vehículos de signo y los usuarios o hablante.

PEIRCE	MORRIS
GRÁMATICA	SINTAXIS
DIALÉCTICA	SEMÁNTICA
RETÓRICA	PRAGMÁTICA

Morris explica cómo la pragmática relaciona las dos primeras instancias, y entrevé una perspectiva más abarcadora y completa de las ciencias del lenguaje.

2.3.1.3 THOMAS SEBEOK

Thomas A. Sebeok, nacido en 1920 en Budapest y emigrado a los Estados Unidos en 1936 para estudiar en Cambridge; estudió lingüística bajo el tutelaje de Jakobson quien dirigió su tesis doctoral. Sebeok en sus más de quinientos títulos aborda el fin del

conductismo, del psicoanálisis y del marxismo, la conexión de la semiótica con la ciencia cognitiva, la biología y las demás ciencias, y realiza una valoración de las diversas áreas especializadas de la semiótica. Su libro más importante es *Signos: una introducción a la semiótica* (1994) donde tiene el valor de superar la visión instrumental a la que muchas veces se somete la semiótica para el análisis de los sistemas de signos en determinadas estructuras.

Según Karam (2011) “Sebeok es uno de los principales impulsores de la institucionalización académica de la semiótica en los EE.UU.; comparte además la intención de producir una teoría general de los signos que se pueda aplicar a todos los fenómenos de significación incluidos en seres humanos y cualquier ser vivo. Él y su grupo hicieron de sus objetos de estudio principalmente a la comunicación humana no verbal, por ejemplo, la gestualidad y la mímica; así como a los modos de interacción espacial, es decir, la proxémica. También efectuaron investigaciones sobre el comportamiento simbólico de los animales.

Al combinar distintos niveles de operaciones, Sebeok da las bases para hacer de la semiótica un instrumento más amplio no para estudiar solamente los fenómenos de la cultura, sino la totalidad de la significación en la vida humana: lenguaje, cuerpo, interacción, cultura.

El trabajo de Sebeok apunta al conocimiento de los procesos que articulan la codificación de los signos, su transformación en unidades cognitivas, fenoménicas; relacionar la experiencia del mundo corporal con el mundo de la abstracción y el pensamiento, al demostrar en este trabajo que este último es una expansión del primero”.

2.3.1.4 FERDINAND DE SAUSSURE

Nació en Ginebra en 1857. Comenzó a estudiar Ciencias en la Universidad de Ginebra en 1875, pero un año más tarde se trasladó a Leipzig y Berlín para estudiar lingüística. En 1880 se doctoró en Leipzig, con la tesis *De l'emploi du génitif absolu en sanskrit*, y se trasladó posteriormente a Francia, donde ejerció durante once años como jefe de estudios en la Escuela de Altos Estudios en de París. En 1891 regresó a Ginebra y ocupó hasta su muerte, en 1913, la cátedra de Historia y Lingüística Indoeuropea

comparada. Su gran obra, *Curso de Lingüística General* fue publicada después de su muerte (1916). El libro póstumo se convirtió en una obra difundida en los principales idiomas, editada y corregida numerosas veces es sin duda la base teórica de la corriente estructuralista y el antecedente próximo de la semiología.

La lengua para Saussure es una institución social, el autor la ve como un sistema de signos que expresa ideas y que por tanto pueden compararse con la escritura, el alfabeto, las formas de la urbanidad o las señas militares. Una de las principales aportaciones del lingüista Saussure es haber organizado todo el conocimiento anterior para construir la más coherente y aceptada teoría sobre el signo lingüístico.

Hay muchos conceptos y nociones básicas que provienen de Saussure; la primera distinción importante es la diferencia entre lengua (el lenguaje como sistema social) y habla (el lenguaje como uso diario, individual...); la idea de signo lingüístico como una moneda de dos caras: significado y significante, el primero es la imagen conceptual y el segundo la imagen acústica; es una entidad psíquica de dos caras. Ambas se unen de forma arbitraria es una unión que es indivisible. La relación entre significado-significante es arbitraria; esto es, que, en general, el significante no guarda con el significado más lazo que el que, por convención la comunidad hablante, se ha fijado entre una secuencia de sonidos y un significado. Esto se debe a que la lengua es un convenio, un acuerdo común, inconsciente y colectivo, los dos elementos del signo lingüístico quedan unidos de manera convencional. La lengua es un sistema de signos aprendido inconscientemente. El usuario de la lengua no sabe con exactitud cómo funciona, aunque la emplea sin mayor dificultad

La idea de la dualidad que impera en toda la lingüística saussuriana (significado / significante; sintagma / paradigma; diacronía / sincronía...) le gustaba ilustrarla a Saussure con el ejemplo de un juego de ajedrez: Hay un sistema llamado “juego de ajedrez”; dos veces dieciséis piezas, cada grupo constituido por unos poderes bien definidos; lo que los jugadores retienen en su mente de cada pieza no es su aspecto exterior, sino su poder, su alcance, su valor y, finalmente su función. Un alfil no es un pedazo de madera de forma más o menos extraña, es una “fuerza oblicua”. La torre es una cierta capacidad de marchar linealmente. La regla del juego es una especie de “gramática”; después, lo que existe, palabras y expresiones concretas, son las situaciones.

Cada jugada tiene repercusiones en todo el sistema; al jugador le resulta imposible prever los límites exactos de este efecto. Los cambios de valor que resultarán de ello, serán, según el caso, nulos, muy graves, o de importancia mediana. La imagen del juego de ajedrez, un poco inadecuado pero muy ilustrativo señala lo siguiente: La lengua es un sistema en el que todas las partes pueden y deben ser consideradas en su solidaridad sincrónica (Millet y D'Ainvelle, 1972)

De todos los sistemas de comunicación, la lengua es el más importante. Puede por tanto, concebirse una ciencia que estudie la vida de los signos en el seno de la vida social; formaría una parte de la psicología social y la denominaremos semiología. Ella nos enseñará en qué consisten los signos, qué leyes los rigen... La lingüística no es más que una parte de esa ciencia general, las leyes que descubre la semiología serán aplicables a la lingüística, y de este modo ésta se hallará vinculada a un ámbito perfectamente definido en el conjunto de los hechos humanos (Saussure, 1985, p. 29)

2.3.1.5 ALGIRDAS JULIÁN GREIMAS

Algirdas Julián Greimas (1917-1992), lingüista francés de origen lituano. Desde 1965 fue el director del Departamento de Semántica general de La Escuela de Altos Estudios de París, donde se ocupó de semiótica, semántica, y semiología de la expresión. Greimas es el impulsor de los estudios de semiótica estructural. Fundador de la revista *Langages* con Barthes y otros. Además fue miembro del grupo de investigaciones semióticas de Lévi-Strauss en el Collège de France.

La semiótica para Greimas se encarga del estudio de los sistemas de significación. Un sistema de significación es considerado como todo lo que “tenga sentido”, todo lo que tenga significación; el significado no está enraizado en las cosas o fenómenos, la aprehensión del significado se lleva a cabo en la mente. Por lo tanto los límites de un sistema de significación son bastantes amplios. Greimas propone un método original para la semiótica discursiva que fue desarrollando a lo largo de treinta años. Su punto de partida fue su profunda insatisfacción ante la lingüística estructural de mediados de siglo que estudiaba solo fonemas (unidades mínimas distintivas de sonido de todos los idiomas) y morfemas (unidades mínimas significativas gramaticales que se producen combinando fonemas). Estas unidades gramaticales podrían generar un número infinito

de oraciones y el techo de este método se veía reducido por su mayor unidad de análisis, la oración: un modelo molecular no permitía investigar unidades mayores y fuera de la frase.

Greimas empezó postulando la existencia de un universo semántico que definió como suma de todos los posibles significados que puedan ser producidos por los sistemas de valores de toda la cultura de una comunidad etnolingüística. A medida que el universo semántico no puede ser concebido en su totalidad, Greimas se vio llevado a introducir las nociones de microuniverso semántico y universo de discurso actualizada en escritos, textos hablados e iconos. Para volver a enfrentarse con el problema de la significación o la producción de sentido, Greimas tuvo que incorporar un nivel de lengua (el texto) en otro nivel de la lengua (el metalenguaje) y trabajar unas técnicas adecuadas de adaptación.

Una de las principales aplicaciones de la semántica estructural de Greimas a los estudio de comunicación se basa en su Modelo Actancial. Las bases de este modelo hay que buscarlas en los trabajos de Vladimir Propp (1895-1970), su libro *La Morfología del cuento ruso*, 1928) permitió una comprensión distinta de cómo se organizan los componentes de un texto para significar.

2.3.1.6 ROLAND BARTHES

Roland Barthes (1915-1980) su contribución teórica le ha convertido en uno de los pensadores más relevantes de Francia del pasado siglo. Su influencia en el campo teórico de la Comunicación es significativa, especialmente por el papel que adquiere el análisis semiológico, que alcanzan a la fotografía, a la que dedica su último libro, *La cámara lúcida* (1980). Todo discurso puede convertirse en signo, mito. Los mitos no crean lenguajes, pero los ponen al servicio de una ideología, haciendo hablar a las cosas por ella.

Su libro *Sobre Racine* (1964), suscitó una amplia polémica en el campo académico francés, a la que contestó con el libro *Crítica y verdad* (1966). Según Barthes, la obra literaria hay que analizarla en el contexto del propio espacio de la obra y no a partir de valores externos a la misma.

Roland Barthes en sus *Elementos de semiología* (1965) desarrolla la semiología estructuralista y la sistematiza. También construyó una ciencia de la literatura, pero sobre la semiología. Para el autor todos los sistemas de signos, cualquiera que fuere la sustancia y los límites de estos sistemas: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los conjuntos de estas sustancias, constituyen, si no “lenguajes”, al menos sistemas de significación. (Barthes, 1971, p.13). Siguiendo esa tradición “diádica” Barthes organiza este libro desde pares de conceptos (diacronía / sincronía; connotación / denotación; significado / significante...)

2.3.1.7 YURI LOTMAN Y LA ESCUELA DE TARTU

La Escuela de Tartu (de la Universidad de Tartu en Estonia) estudió sobre todo los sistemas modelantes secundarios (SMS) es decir de las prácticas semióticas que se organizan sobre bases lingüísticas (siendo el lenguaje denotativo el “sistema primario”) pero que se constituyen en estructuras complementarias, secundarias y específicas. Esta Escuela aboga por el estudio de los fenómenos culturales bajo la perspectiva de los sistemas de signos y fenómenos sgnicos; la idea de signo la extienden a cualquier aspecto de la vida y producción cultural (un libro, un cuadro, la arquitectura, etc.). La semiótica de la cultura considera los diferentes procesos que se dan en una cultura como sistemas de signos susceptibles de ser.

El máximo exponente de esta Escuela es Yuri Lotman (1923-1993), especialista en historia literaria rusa del siglo XVIII y principios del XIX, Asegura el profesor Karam en *Introducción a la Semiótica* (2011) “que de Lotman es fundamental su definición de la obra de arte como sistema modelador secundario (SMS), pues todos los sistemas culturales (literatura, cine, arte, música, religión, mito) son secundarios en relación con el lenguaje natural. Los SMS tienen una estructura más compleja y se subdividen en las series no artísticas (mito, religión y folclor) y en las series artísticas. En los SMS el marco cultural resulta fundamental, entendiendo a la cultura como una compleja totalidad semiótica, como totalidad de la información no heredada sino que se acumula, almacena y transmite por varios grupos dentro de la sociedad. La obra de arte constituye un signo en el interior de otro sistema más amplio que es la cultura. La semiótica de la cultura no consiste solo en el hecho que la cultura funciona como un sistema de signos; es necesario

subrayar que ya la relación con el signo y la signicidad representa una de las características fundamentales de lo cultural. La semiótica de la cultura estudia los fenómenos culturales como fenómenos signitos, ello supone estudiar los símbolos (expresión exterior arbitraria de un contenido), los rituales (capacidad de dar forma al contenido)

Lotman supone a la cultura, a cualquier cultura, orientada hacia la expresión como un texto constituido por signos de distintos orden; considera al libro como símbolo del mundo (idea utilizada ya desde la Edad Media); “lo cultural son los libros que hay que aprender a leer”, es decir el conjunto de textos (en su sentido más amplio) que una cultura crea para entenderse a sí misma y a la otras. (Lozano, 1979, pp. 24-25)

Junto al concepto de cultura y semiótica de la cultura, otra noción importante es la de texto. Dentro de los problemas teóricos sobre el texto a Lotman le interesó primordialmente la función desempeñada por el texto literario en cuanto signo. El sistema básico del texto es la lengua natural, pero en él se produce una remisión a componentes extra-sistémicos (ideología, convenciones, códigos culturales), fundidos en la estructura lingüística del texto. La relación ente el interior del texto y su contexto sociocultural resulta por lo tanto de carácter estructural. En el texto literario existe un código lingüístico y uno literario, además de varios subcódigos (géneros, periodo histórico, material socio político, creencias religiosas...). Esta complejidad implica que la interpretación representa sólo un intento de aproximarse al texto como conjunto de signos. Como Barthes, para Lotman no se trata de “descifrar el texto” sino de “tratar” con él. (Cf. Araujo y Delgado, 2003, 391-392) “

Cabe destacar también sus obras: *Semiótica de la cultura* (1979), *Estructura del texto artístico* (1988), *La semiosfera* (1996), *Acerca de la semiosfera* (1996)

2.3.1.8 UMBERTO ECO

Nació en Piamonte, Italia, en 1932, se doctoró en filosofía con una tesis sobre el problema estético en Sto. Tomás de Aquino, en este estudio Eco se acerca al estudio del problema del arte, y de ahí a la semiótica y la comunicación. Reconocido tanto por sus propuestas semióticas como por sus estudios culturales y consideraciones en torno a la

recepción, el filósofo italiano resulta una de las figuras más destacadas para la teoría de la comunicación y tal vez del mundo académico de la comunicación a nivel mundial.

En la década de los sesenta publica *Obra abierta* (1962) en ella analiza la significación y la recepción de la obra literaria. Además concede mayor importancia a los procesos interpretativos que al estudio de los códigos. Eco explica como todo lector requiere de ciertas competencias para decodificar un texto. La competencia del destinatario no coincide con la del emisor; el texto tiene que ser actualizado por el lector. La comunicación (incluso si es un lector que lee un libro) no es un fenómeno meramente lingüístico, sino que siempre trata de una actividad semiótica en la que confluyen varios sistemas de signos. El lector realiza una serie de paseos inferenciales, detecta las diferentes estructuras de mundos posibles en el texto e identifica sus estructuras. En *Apuntes sobre la semiótica de la recepción* (1990) Eco explica como todo texto tiene tres interpretaciones: la del autor, la del lector y la del texto en sí; en este documento, Eco propone otra precisión entre dos formas de interpretar: interpretación semántica y crítica; la primera se ocupa de llenar de significado el texto, mientras que la segunda intenta explicar las condiciones de significación; asimismo destaca la diferencia entre interpretar un texto y emplearlo, e insiste en la importancia de atenerse a la intención de la obra (intencio operis) y de limitar el poder del lector. Este apunte supone un cambio con respecto a *Obra Abierta* ya que en esta obra abogaba por la total libre interpretación sobre un texto.

Eco ha hecho muchas aplicaciones de la semiótica, por ejemplo *La estrategia de la ilusión* (1986) donde pretende conformar las bases para una semiótica de la vida cotidiana, la realidad vista a través de una “mirada semiótica”. Esta perspectiva puede también verse en sus novelas *El nombre de la Rosa* (1980) y *El péndulo de Foucault* (1989).

En el análisis que hace el profesor Karam (2011) de la obra de Eco asegura que “en términos generales el campo específico de la semiótica está compuesto por todos los procesos culturales en los cuales se da un proceso de comunicación; es decir, por todas aquellas manifestaciones en las que están en juego agentes humanos que se ponen en contacto unos con otros sirviéndose de convenciones sociales.

En *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968) Eco plantea los límites de la semiótica. El “nivel más bajo” (umbral inferior) lo constituyen una serie de signos naturales como el estímulo, la señal y la información física. El “nivel más alto” (umbral superior) lo constituye la cultura, tenida por Eco como fenómeno semiótico. Todo fenómeno cultural es un fenómeno de significación y de comunicación. Frente a estos fenómenos hay dos hipótesis: (a) la cultura debe estudiarse como fenómeno semiótico. Esta afirmación está a medio camino entre dos enunciados más, que suelen citarse como mucha frecuencia: “la cultura es sólo comunicación” y “la cultura no es otra cosa que un sistema de significaciones estructuradas”; (b) todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica. En el fondo lo que Eco quiere decir, no es que toda cultura sea comunicación o sólo significación, sino que ésta puede entenderse mejor si se le ve desde una perspectiva comunicativa o semiótica. Eco añade: “todos los aspectos de la cultura pueden estudiarse como contenidos de una actividad semiótica”.

Otras obras destacadas de Eco para los estudios en comunicación son: *Apocalípticos e integrados* (1964), *Tratado de semiótica general* (1975), *Lector in fábula* (1979).

2.3.2 SEMIÓTICA DE LA IMAGEN

Se entiende por semiótica de la imagen el estudio del signo icónico y los procesos de sentido-significación a partir de la imagen. Asegura Karam que el estudio de la imagen y las comunicaciones visuales en realidad desbordan lo estrictamente pictórico o visual, tal como pueden ser los análisis de colores, formas, iconos y composición, para dar paso a los elementos históricos y socio-antropológicos que forman parte de la semiótica de la imagen. Karam⁵⁴ (2011)

Para Karam hay que ver la semiótica de la imagen dentro de una "semiótica de lo visual". El estudio de esta área de la semiótica es más diverso de lo que parece porque existen diversos tipos de imagen en variados dispositivos manuales o electrónicos, estáticos o dinámicos. Lo visual supera el ámbito de la producción de la imagen; lo visual

⁵⁴ Karam, T., *Introducción a la semiótica de la imagen*. Academia de Comunicación y Cultura. Universidad de Méjico. En http://www.portalcomunicacio.es/uploads/pdf/23_esp.pdf (2011)

implica una gran división entre lo estático y lo dinámico, igual si ve a la imagen desde la sintaxis o la recepción. Lo visual, por ejemplo, integra a lo plástico y a lo icónico. (Cf. Haidar, 1996: 195). Klinkenberg (2006:347) aclara la diferencia entre signo plástico e icónico. Establece una diferencia entre el signo icónico y plástico. El primero no es conocido, es analógico y remite miméticamente a un objeto de la realidad; en cambio el signo plástico, por su parte moviliza códigos basados en las líneas, los colores y las texturas, tomados independientemente de cualquier remisión mimética. Los significantes icónicos dependen de los sistemas icónicos, están constituidos por unidades discretas (las imágenes como tal y la separación de sus componentes: en una cara, vemos ojos, cejas, nariz...), lo que no parece ser el caso de los signos plásticos donde lo que tenemos son líneas, texturas, formas no susceptibles de dividirse. Estos dos signos pueden tener la misma materia, pero sustancias distintas, porque sus formas son distintas.

Añade Karam que al ser la imagen un componente fundamental de la cultura, de la vida social y política, estudiar la misma deviene en reflexionar cómo se construye socialmente el sentido en ciertos procesos de comunicación visual. La imagen se puede ver no sólo como sistema de expresión, sino una estrategia política y social, como un elemento fundamental en la explicación de grupos sociales, religiones, sistemas políticos y, ahora, de los medios de información colectiva. De ahí que una semiótica de la imagen sea una herramienta para el mayor conocimiento de cómo ciertos procesos se presentan en la vida social, qué efectos de sentido tienen sus construcciones, qué relaciones se pueden establecer entre aspectos estéticos y culturales o entre los perceptivos y sus usos sociales, etc. Así, el proyecto de una "semiótica visual" está circundado por el de una "semiótica de la cultura", por lo que no se reduce únicamente al análisis de los códigos visuales, sino a la manera como una imagen forma parte de la representación social, media la relación y construye visiones del mundo”.

Jakobson, en su ensayo *Futurismo* (1919), hace referencia al parentesco entre la pintura y la poesía: «Repetidas, las percepciones se hacen cada vez más mecánicas; los objetos ya no son percibidos, sino aceptados a ciegas. La pintura se opone al automatismo de la percepción, llama la atención sobre el objeto. Pero, envejecidas, las formas artísticas son igualmente aceptadas a ciegas. El cubismo y el futurismo utilizan ampliamente el procedimiento de percepción «hecha» difícil, al que corresponde en poesía la

construcción en escalera, puesta al día por los teóricos contemporáneos (*Questions de Poétique*, pág. 29).

La «verosimilitud» para el lingüista ruso, tanto en pintura como en poesía, está determinada por un conjunto de fórmulas normativas que orientan convencionalmente la creación y la recepción de la obra artística. En última instancia, la «verosimilitud» es un juego formal, es un principio estructural y, por eso, «hay que aprender el lenguaje pictórico convencional para ver el cuadro, lo mismo que no se pueden captar las palabras sin conocer la lengua». (Todorov, *Théorie de la Littérature*. 1965, p. 100).

Jakobson parte de un supuesto básico: la descripción científica de la pintura, de igual manera que de la poesía, es posible porque se trata de un fenómeno formal y estructural. Este hecho le sirve, al mismo tiempo, de fundamento epistemológico para la constitución de la ciencia pictórica y poética y de pauta metodológica para el análisis crítico de las diferentes manifestaciones artísticas. Pero, profundizando algo más en su pensamiento, podemos descubrir que la razón última de las analogías Jakobson la sitúa en la condición semiótica de todas las artes consideradas como diversos sistemas o distintas estructuras de signos (1926, pág. 26). Este paralelismo lo estrecha más cuando señala que, de la misma manera que la gramática supone una norma negativa, una barrera trasposable por la acción del poeta, la geometría es un límite, un freno, superable por la obra pictórica (1973, págs. 237-238).

El planteamiento jacobsoniano supone un paso decisivo hacia una consideración más correcta y adecuada, más pluridisciplinar, de las creaciones artísticas.

Uno de los autores que a partir de las sugerencias de Jakobson, han abierto más el horizonte de la reflexión y de la crítica estéticas es el filósofo español, José Jiménez.⁵⁵

Asegura Hernández que su relectura de toda la tradición cultural y sus análisis minuciosos -interpretativos y valorativos- de obras modernas a partir de varias ópticas convergentes, desembocan en una síntesis de extraordinario poder renovador. Añade Hernández que “su hipótesis sobre el fundamento de la unidad -cultural o institucional-

⁵⁵ Hernández, J. A., *Teoría del arte y Teoría de la literatura* Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/c3664cba-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63_2.html (2012)

de las distintas manifestaciones artísticas la apoya en una noción básica: la de “representación” o “mimesis” en el sentido originario del término. Este rasgo -no exclusivo del lenguaje artístico- es “lo que permite establecer paralelismos y correspondencias entre procedimientos y soportes sensibles diversos” (1986, pág. 312).

José Jiménez proporciona unas pistas valiosas para la descripción e interpretación de las obras artísticas y descubre los fundamentos filosóficos en los que se debe apoyar. Sin renunciar a la unidad o universalidad de conceptos como “belleza”, diseña el papel que en este ámbito le corresponde a la tarea filosófica que debe estar cimentada en una base antropológica. En consecuencia, defiende que la búsqueda permanente de una nueva unidad ha de partir de la constatación de las sucesivas pluralidades. La experiencia de la movilidad de los problemas y de sus respectivas soluciones, no pueden impedir el propósito constante de una *Estética* actual, coherente y estrictamente filosófica.

Su descripción de los caracteres estructurales de los símbolos estéticos frente a otros tipos de procesos de simbolización la elabora a partir de cinco criterios básicos: el predominio de la función representativa, su intensa transitividad, su determinación histórica y cultural, su apertura semántica y, finalmente, la capacidad de síntesis de sentido. Tras la valoración de todas estas características, concluye que la última clave interpretativa de la especificidad de los símbolos estéticos es “la idea de un principio de composición semánticamente autónomo”.

La tesis de Jiménez, según Hernández Guerrero, parte de la constatación y aceptación de la fragmentación e historicidad de las diferentes formas culturales que lleva consigo la admisión de “múltiples principios estéticos no homogéneos” y, como consecuencia, “la apertura y diversidad de las representaciones humanas -individuales, sociales y lingüísticas- de la belleza (1986, pp. 34 y 35). La belleza, más que una “realidad sustantiva” o un “horizonte de conceptos y valores sensiblemente representados”, es el “producto de un conjunto de relaciones”, no posee, por lo tanto, un carácter estático sino fluido y variable: es un producto cultural, una institución antropológica.

Sobre esta nueva base teórica, replantea Jiménez todas las cuestiones relacionadas con la unidad o diversidad de los distintos medios expresivos artísticos. El criterio válido para determinar el ámbito artístico y para establecer los límites entre las diferentes artes

no es, afirma, la utilización preferencial de determinados soportes sensibles sino la intervención de factores complejos de carácter antropológico. Textualmente nos dice lo siguiente: “Sólo el contexto cultural e histórico permite reconstruir los pasos mediante los cuales determinados procedimientos expresivos se consideran con la suficiente homogeneidad como para constituir un “género” autónomo, así como para explicar en qué momento dicho “género” se institucionaliza como “arte” frente a lo considerado no artístico. La unidad de las artes es un hecho antropológico, cultural, y no un “brote» expresivo homogéneo” (1986, p. 308).

La semiología, con sus diferentes concepciones, ha determinado un cambio de enfoque en el tratamiento de cuestiones teóricas y críticas sobre el arte, su noción, su división y su relación con la realidad extraestética.

Otro de los autores que destaca el profesor Hernández es Mukarovsky (1891-1975). Crítico literario y teórico checo, Mukarovsky considera que el valor semiótico de la obra de arte está determinado por su condición social. La creación artística es signo precisamente porque responde a requisitos impuestos o aceptados en una sociedad, y necesarios para el intercambio entre los individuos.

Mukarovsky sostiene que el fundamento y la legitimidad de un acercamiento recíproco, no de la conciencia individual, sino de la “conciencia colectiva”. La obra se comunica, afirma, en el interior de una sociedad, y, por lo tanto, debe contener elementos que ésta acepte: debe ser un *signo* específicamente estructurado para constituir el producto de “lo imaginario social”. Aunque Mukarovsky reconoce que tanto la obra individual como el conjunto de obras gozan de autonomía, advierte que entre las producciones artísticas y las restantes manifestaciones culturales -filosóficas, políticas, científicas, económicas, etc. se establecen también múltiples y recíprocas relaciones.

Desde una óptica estrictamente semiótica, Mukarovsky distingue cuatro funciones en la obra artística: representativa, expresiva, apelativa y estética, y señala que, sobre todo en ciertas artes temáticas, además se establece algún tipo de conexión con la realidad extraestética. Aunque emplea el término “semejanza” para definir dicha relación, explica que la obra de arte se “asemeja” al objeto natural a causa de una *intención* del artista y no

a causa de la presencia de elementos directos de relación entre una y otro. La *intención* del artista implica que la obra sea estructurada como signo (1966, pp. 358-360).

Mukarovsky para explicar su variable valoración histórica, establece una distinción entre el “juicio estético” que, al depender de factores extratextuales, pertenece al dominio de la sociología del arte. Esta concepción de la obra de arte como signo supone que el carácter estético es considerado como valor objetivo y supraindividual, como cualidad estructuralmente asociada a la obra.

2.3.3 TEXTOS PLÁSTICOS Y POÉTICOS, UN ANÁLISIS SEMIÓTICO

Si hablamos de la interrelación existente entre la poesía y las artes y más concretamente entre la poesía y la pintura desde una perspectiva semiótica es imprescindible hacer referencia al estudio de García Berrio⁵⁶.

En dicho estudio García Berrio y Hernández prueban la posibilidad real y no meramente metafórica de un análisis semiótico común a los textos plásticos y a los poéticos. La posibilidad de enjuiciar, explicar y aclarar esos dos universos de discurso, el verbal y el de la argumentación plástica, prueba un principio más necesario e importante aún que el de las más inmediatas constataciones metodológicas. Lo que posibilita definitivamente el cómodo tránsito y las transferencias no forzadas entre objetos artísticos arraigados en medios materiales diferentes, que es la gravitación inexcusable sobre ellos de los *universales estéticos*

El artículo propone por una parte, dentro de la consideración de la metodología semiótica, la necesidad de extender los análisis más allá de su ámbito comúnmente ensayado de la lengua literaria en sentido estricto de material verbal inmanente. En segundo lugar, establece la posible articulación de una estructura metodológica así constituida, a los textos plásticos de la pintura, objetos artísticos en sí mismos ajenos al dominio de las lenguas naturales

⁵⁶ García, A., y Hernández, T., *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria de los profesores*. En Estudios de lingüística, ISSN 0212-7636, nº 3 En http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6620/1/ELUA_03_02.pdf (1985-1986)

En efecto, el texto poético se define no sólo por ser una organización muy especial del material comunicativo- lingüístico, sino sobre todo porque a partir de esas peculiaridades verbales *expresa y comunica* el universo de la imaginación; tanto en la dimensión *semántica* de sus símbolos como en la estructuración de una peculiar *espacialidad* fantástica.

En el desarrollo del artículo invierte García Berrio el lema horaciano “ut pictura poesis” y desarrolla su tesis “ut poesis pictura” asegurando que si para Horacio, fundado en la naturaleza más inmediata de la cosa, la explicación de lo recóndito, la poesía, podía facilitarse desde la observación de lo más directo e inmediato, la pintura (García Berrio, 1978), el grado de evolución actual de las respectivas disciplinas semióticas invita, tal vez, a invertir entre pintura y poesía el orden de los términos de diafanidad y misterio. No profundizamos más en este aspecto porque ya ha sido desarrollado ampliamente en epígrafes anteriores.

Asegura García Berrio que la analítica de la obra plástica en los términos habituales del esquema semiótico permite asumir los conceptos usuales en el género de análisis formalistas y estilísticos de las artes plásticas. Puede incluso aportar aclaraciones a muchos problemas en términos más ajustadamente rigurosos e ilustrativos de los que son posibles para los análisis tradicionales. La misma propuesta de los niveles analíticos habituales a la semiótica del discurso verbal —fonológico, morfológico, sintáctico, y léxico-semántico—, ofrece por sí misma posibilidades de ordenación categorial de los constituyentes del texto plástico no sólo inéditas, sino sobre todo poderosamente discriminativas para la fijación de los constituyentes en su amalgamada estructura estética. (Bobes Naves, 1985).

Para García Berrio y Hernández todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Al texto plástico, como al poético, conduce en definitiva el conjunto de rasgos peculiarizantes examinados hasta ahora por nosotros en el dominio de los varios niveles semióticos. Es el texto el que otorga sentido a los estilemas individuales. En la voluntad de afirmación unitaria de su estructura conviven todas las trazas de solidaridad, todas las marcas de la significación global unitaria, estructurales y temáticas. Es el texto un universo de representación plástica; y los márgenes del cuadro no vienen

determinados por las afueras de su entorno textual, contra las apariencias más elementales. La gravitación del centro sobre la totalidad de su estructura pondera un sistema de convergencias congruentes. La identidad estética y comunicativa del cuadro como la del gran poema, arranca de la condición unitaria de su principio de afirmación, del *sí* entitativo, que le confiere sustantividad existencial. Todos los caminos de la pintura llevan al cuadro. Todos los procedimientos plásticos, los rasgos singulares de representación pictórica bajo el despliegue de sus varios niveles gramaticales conducen al texto como unidad cualitativamente nueva, como producto artístico de creación.

Continúa García Berrio, “el cuadro como texto proclama ciertamente y sobre todo el predominio de la *dispositio*, armonizando y combinando el conjunto de los constituyentes icónicos, provistos por la *inventio* iconográfica en la pintura tradicional y por la creatividad de los nuevos moldes estético- visuales en la peculiar semántica de la pintura abstracta y de los informalismos. La *elocutio* pictórica atañe a las singulares virtualidades de la caligrafía plástica de cada pintor. Sería como su sistema de conversión y traducción de las representaciones semánticas individuales a las formas plásticas que las transfieren sobre el soporte textual del cuadro. Obviamente el cuadro valioso, ni como objeto-resultado ni como proceso genético se constituirá como un simple agregado estático de operaciones, según las que teóricamente quedan distinguidas en la útil tripartición retórica.

El esquema retórico ha descubierto siempre, y en especial en la historia más propia de su funcionamiento como explicación científica del discurso, sus debilidades metateóricas en cuantos casos se lo ha querido radicalizar, aplicándolo bajo el ideal del compartimentalismo estático. Sin embargo la dinámica producción de sentido, verbal o plástico, impone considerar la tripartición retórica sólo como principio de referencia. En la práctica real de la producción del texto las tres instancias retóricas se alicientan recíprocamente y se presuponen. Las interfluencias son continuas; inesperados los estímulos y las contaminaciones. Todo ello desencadena y anima los desarrollos transformacionales, las estructuras de transición y compromiso, los espacios de necesidad metateóricos”.

Resulta evidente para García Berrio, sin embargo que el valor del texto plástico, como el del poema, no puede venir restringido a su mera relevancia objetual. Por su estricta dimensión material, el cuadro aporta el *esquema textual* imprescindible para un acto de comunicación estética, donde las capacidades conceptuales y sobre todo los poderes activos de la imaginación tienen un protagonismo decisivo. El entendimiento artístico del cuadro, como el del texto plástico, incluso bajo las más persuadidas proclamaciones de inmanencia, defiende y justifica la razón de ser última de sus capacidades estéticas, entendiendo el texto como un principio abierto de comunicación. Actualmente las tareas más urgentes e interesantes según García Berrio para el análisis textual del arte consistan en vincular adecuadamente el esquema material del texto con el conjunto de las representaciones semánticas complejas del mismo en tanto que unidad construida, expresada y comunicada.

2.3.4 SIGNO Y SIGNIFICADOS.

Un mismo contenido se puede expresar utilizando signos de distinta naturaleza. La supremacía del lenguaje verbal sobre el resto de sistemas de signos ha sido apuntada por numerosos teóricos como Jakobson:

“el sistema semiótico primordial, básico, y más importante, es la lengua: la lengua es, a decir verdad, el fundamento de la cultura. Con relación a la lengua, los demás sistemas de símbolos no pasan de ser o concomitantes o derivados. La lengua es el medio principal de comunicación informativa” (Jakobson, 1984, p. 16)

También aboga por la primacía del lenguaje verbal Benveniste:

Aucun autre système ne dispose d’une “langue” dans laquelle il puisse se catégoriser et s’interpréter selon des distinctions sémiotiques, tandis que la langue peut, en principe, tout catégoriser et interpréter, y compris ell-même. (...) la langue est l’organisation sémiotique par excellence. (Benveniste, 1974, pp. 61-63)⁵⁷

C’est dans cette faculté métalinguistique que nous trouvons l’origine de la relation d’interprétance par laquelle la langue englobe les autres systèmes (Benveniste, 1974, p. 65)⁵⁸

⁵⁷ (“ningún otro sistema dispone de una lengua en la que pueda categorizarse e interpretarse según distinciones semióticas, mientras que la lengua puede, en principio, categorizarlo e interpretarlo todo, comprendida en ella misma. (...) la lengua es la organización semiótica por excelencia”.)

⁵⁸ (“es en esa facultad metalingüística donde encontramos el origen de la relación de “interpretance” por la cual la lengua engloba a los otros sistemas”.)

Para Umberto Eco (1985, pp. 294-295), “ el problema podría resolverse diciendo que teoría de la significación y teoría de la comunicación tiene un objeto primario que es la lengua verbal, mientras que todos los llamados lenguajes restantes no son otra cosa que aproximaciones imperfectas, artificios periféricos, parasitarios e impuros, mezclados con fenómenos perceptivos, procesos de estímulo-respuesta,...”

Eco señala tres opiniones diferentes, en primer lugar, según Lotman, el lenguaje verbal sería el “sistema modelador primario”, constituyéndose los demás lenguajes como variaciones de este. En segundo lugar, el lenguaje verbal sería la más idónea y completa forma de expresión que el hombre poseería; así, la Semiótica tendría como preferente este lenguaje y la Lingüística sería el modelo de toda actividad semiótica, lo que convertiría finalmente a la Semiótica, pues, en una derivación y prolongación de la Lingüística, según Barthes. Por ultimo, refiere la teoría de que el lenguaje verbal es el único que posee una efabilidad total. Toda experiencia humana y todo contenido expresable a través de signos no verbales será traducible en signos verbales. Sin embargo, si bien es verdad que la mayoría de los contenidos expresados no verbalmente pueden traducirse verbalmente, no siempre sucede así.

Para abordar esta problemática cita también Eco a Garroni y subraya que para este filósofo italiano un conjunto de contenidos expresados lingüísticamente L y otro conjunto de contenidos habitualmente expresados no verbalmente NL, producen por intersección un subconjunto de contenidos traducibles por L en NL o viceversa; quedan entonces dos secciones libres, estando una de ellas compuesta por contenidos que no permiten ser expresados verbalmente, como se puede observar en la siguiente figura:

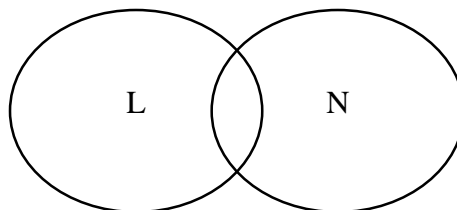


Figura II.09. Subconjunto de contenidos traducibles por L en NL o viceversa.

Fuente: Garroni (1973, citado en Eco, 1985, p.296)

Citado en De Vicente-Yagüe (2012)

Umberto Eco (1985, p. 298) concluye afirmando que “el lenguaje verbal es el artificio semiótico más potente que el hombre conoce; pero que, a pesar de ello, existen

otros artificios capaces de abarcar porciones del espacio semántico general que la lengua hablada no siempre consigue tocar”.

Y para referirnos a los signos de forma concreta tenemos que citar al lingüista suizo, Ferdinand de Saussure (1857-1913). Para Saussure el signo lingüístico se compone de “significante” y “significado”. En líneas generales, el “significante” es la imagen acústica del signo y el “significado” se refiere al concepto que el significante señala; son dos elementos estrechamente unidos, que se reclaman en la configuración y definición del signo lingüístico.

Analizado el signo, consideramos que resulta de gran relevancia analizar los significados, principalmente en la Pintura, parte fundamental de esta Tesis. Para hacerlo es imprescindible conocer a uno de los grandes historiadores de nuestro siglo, el alemán Erwin Panofsky. (1892-1968). Destacamos cuatro de sus obras: *Estudios sobre iconología* (1972), *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico* (1986); *Los primitivos flamencos* (1998) y *El significado de las artes visuales* (1979). Un importante análisis sobre la obra de Panofsky lo encontramos en Álvarez (2005).

Panofsky⁵⁹ propone tres categorías o niveles de significado en la imagen visual:

- 1) *Nivel preiconográfico*: es el reconocimiento de la obra en su sentido más elemental, en su significado “fáctico” o expresivo. Consiste en una descripción basada en la experiencia práctica o sensible, y, por lo tanto, es una interpretación primaria o natural de lo que se ve.
- 2) *Nivel iconográfico*: en él se aborda el significado “convencional” o secundario de la obra. No es un estadio sensible, sino inteligible, ya que hay que recurrir a la tradición, cultural al dominio de los tipos iconográficos (personificaciones, alegorías, símbolos) y a las fuentes literarias.
- 3) *Nivel iconológico* o iconografía en sentido profundo: consiste en una interpretación del significado intrínseco o contenido de una obra. Se busca a través de ella el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención

⁵⁹ Panofsky, E., *Introducción, Estudios sobre iconología*, Madrid, (1992, pp. 13-44)

del creador, tanto en sus condicionamientos culturales como en los de la psicología personal.

Con la lectura iconográfica e iconológica, la historia del arte se convierte en una descodificación de símbolos. Para su definición, Panofsky distingue en dos tipos de símbolos: los símbolos “en el sentido ordinario”, propios de la iconografía, y “símbolos en el sentido de Cassirer”, constitutivos de la iconología⁶⁰:

- 1) *Símbolos ordinarios*: se trata de imágenes que pueden ser descifradas a la luz del aprendizaje de una tradición visual y textual. Valga como ejemplo el conocimiento de la Biblia, que permite “leer” correctamente símbolos como la Cruz o la Paloma del Espíritu Santo.
- 2) *Símbolos cassirianos*: requieren una inteligencia muy sutil y sintética. No se enseñan, sino que hay que madurarlos. Para interpretar las imágenes como manifestaciones de principios ocultos hay que familiarizarse no sólo con la obra de arte tanto en su forma como en su contenido, sino también en todas las fuerzas que la hicieron posible (condiciones psicológicas, sociales, culturales, políticas, espirituales, filosóficas). Muchas de estas fuerzas actúan de forma inconsciente en el artista y se expresan a través de la obra: esto es lo que se conoce como los símbolos en el sentido de Cassirer

Como podemos comprobar en esta distinción entre los símbolos, la influencia de Ernst Cassirer en Panofsky fue fundamental. El profesor Álvarez (2005) analiza también el pensamiento de Cassirer (1874-1945) y asegura que “fue el máximo exponente de la filosofía neokantiana alemana, en la que la cuestión de las formas era fundamental, ya que la multiplicidad de los fenómenos sólo podía ser inteligible si se presuponía la existencia de formas *a priori* que no derivaban de la experiencia, aunque formasen parte de ella. Partiendo de estos presupuestos, Cassirer consideraba que la ciencia, la religión, el lenguaje y el arte eran formas simbólicas creadas por la mente humana para entender el mundo. Su postulado fundamental era que la razón humana crea nuestro conocimiento de las cosas, pero no las cosas en sí mismas, y que todo intento de conocimiento humano

⁶⁰ Ibid. (pp. 23-24)

es un símbolo creado por el intelecto. Se hacía, pues, necesario el estudio de las formas simbólicas y su interrelación en el edificio de la cultura humana”.

Añade Álvarez, en su obra *La filosofía de las formas simbólicas. I. El lenguaje. II. El pensamiento mítico. III. Fenomenología del conocimiento* (1923-1929), que no es verdad que la razón humana abre las puertas que llevan a comprender la realidad, sino más bien toda la mente humana, con sus funciones e impulsos, con todas sus potencias de imaginación, sentimientos, voluntad y pensamiento lógico. La mente constituye el puente entre el alma humana y la realidad, y determina y modela nuestra concepción de la realidad.

El lenguaje, el arte, el mito, la religión, las ciencias, la historia son el objeto de la investigación filosófica de Cassirer. Estas manifestaciones culturales del hombre constituyen un lenguaje formal-simbólico a través del cual el hombre desentraña el significado e intenta imponer un orden al caos de la experiencia. Para Cassirer, la mente esta constantemente activa en la construcción del universo de la percepción y es creativa en diferentes sentidos. Vemos la realidad, pero la transformamos en nuestra mente no solo con la razón (Kant), sino también con la imaginación (Cassirer). Una forma simbólica obra de arte, palabra, proposición matemática un intérprete activo, que lleva un contenido intelectual de una manera sensorial.

El estudio de las formas simbólicas ayuda, pues, a desentrañar el proceso creativo de la humanidad. El mito, el arte, el lenguaje y la ciencia no son simples copias de la realidad existente, sino que representan la dirección del movimiento espiritual. De ahí la definición de forma simbólica como “aquella mediante la cual un particular contenido espiritual se une a un signo concreto y se identifica íntimamente con él”.

Álvarez hace referencia también a las numerosas críticas que ha recibido la iconología como método. Aunque, asegura, algunas de ellas están justificadas, muchas son producto de la ignorancia de las verdaderas herramientas y objetivos del método, así como del mal uso que se ha hecho de éste. Nos parece relevante destacar las palabras del profesor García Berrio (1986) en su artículo *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*. Afirma que “Los esfuerzos de la estilística literaria para vincular las peculiaridades del contenido a las pautas y a las desviaciones

textuales de la forma se corresponde ciertamente, en este ámbito, con el importante recorrido formal-conceptual aportado desde Panofsky y, en general desde las metodologías iconográficas. Sin embargo nos parece que una y otra vertiente de la crítica tienen todavía pendientes importantes reajustes en el plano de las correspondencias de los estilos artísticos con la expresión de los contenidos correspondientes. Sobre todo en este momento han de resolver además la traslación de las peculiaridades formales del texto a una estructura antropológica del comportamiento imaginario”.

2.4 JOSÉ LUCAS, PINTOR DE LA POESÍA. ANÁLISIS DE UNA OBRA EN MARCHA.

“No se pinta la poesía, se pinta desde la poesía; desde la sugerencia del verso, desde la imagen que te puede crear un verso y el conjunto del poema. Yo soy un gran lector de poesía, pero no leo poesía para pintar; pinto después de leer, leo poesía pinte o no pinte y lo que busco en la literatura son imágenes que se parezcan más a mis sueños que a mi realidad”.

José Lucas⁶¹

De aquel muchacho de Cieza (Murcia) que bajó con una maleta de cartón en la Estación de Atocha para buscarle a Madrid la postura por los cuatro costados queda este pintor confeccionado con la mejor fibra de la edad.

Gasta para el oficio una pasión de muchos voltios y para la vida una certeza de muchas dudas. Ha pasado por todos los escalafones de la pintura y del arte. Por los mejores tugurios y por los peores. Por amores y sus venenos. Por luces y sombras. Pero José Lucas (1945) se ha sobrepuesto a todo con la potencia y las hechuras de una inteligencia brava. Asegura que no tiene metas porque eso sería el final. Reconocido artista, su obra muestra el maridaje perfecto entre poesía y pintura. Ha dibujado a los mejores poetas de España y en sus rostros ha dejado traslucir la serenidad de una obra poética comprendida y admirada. Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, y muchos de las generaciones posteriores han sido retratados por Lucas.

⁶¹ Anexo 8.1.1. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014)
E) José Lucas, pintor de la poesía.

Pero su unión al mundo literario traspasa de estos cuadros y recorre toda su obra, los versos de Lorca o las Ficciones de Borges, entre otros muchos, anidan en sus trazos y en sus silencios; en el barroquismo de sus lienzos y en la fuerza del acero y del bronce esculpidos por su indómito quejido. Cabe poner como ejemplo sus cerámicas basadas en la poesía universal que adornan el paseo de Cieza; sus serigrafías que dan color a los veros de Azorín o Miguel Hernández; su monumental obra escultórica “Homenaje a los poetas”; su acercamiento al teatro valleinclanesco; o sus exposiciones basadas en la obra lorquiana.

La obra de José Lucas es un manifiesto intertextual que cumple con el concepto dado por Genette, en su definición más amplia y más cercana a las ideas de Kristeva y Barthes. Para ellos el texto es la suma de otros textos. Si seguimos el concepto dado por Piaget que concibe la interdisciplinariedad como una forma de cooperación y de intercambios recíprocos entre dos o más ciencias, que necesariamente conllevan a un enriquecimiento mutuo. La interdisciplinariedad puede darse entonces, entre ciencias que tienen el mismo tipo de estructuras, o bien entre disciplinas que utilizan estructuras diferentes.

Según Antonio Mendoza⁶² (2000): “el concepto de intertextualidad designa la relación que las diferentes creaciones literarias y artísticas en general mantienen entre sí. El concepto también es extensivo a otros ámbitos de la comunicación o de la expresión. El carácter universal de la hipertextualidad ha sido destacado por G. Genette; en su opinión todas las obras son hipertextuales, aunque tal fenómeno resulte más evidente en unas que en otras. Los convencionalismos artísticos son compartidos por autores de distintas artes y de distintas épocas y movimientos literarios y sus producciones ponen de manifiesto la innegable conexión de sus tendencias creadoras.

Por esta razón, la intertextualidad exige una actividad cognitiva de asociación de datos, de referencias, de ideas y de valoraciones; como señala Mendoza *Lecturas de Museo* (2000). Para analizar la obra de Lucas desde su sentido más profundo y subjetivo jugará un papel fundamental la capacidad receptora del sujeto que contemple su obra

⁶² Mendoza, A. (coord.) *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes*. Universitat de Barcelona. (2000)

artística. Destaca Mendoza que “ante determinadas obras, la ignorancia o la desconsideración de la vinculación cultural, artística y/o metaliteraria puede ser causa de inadecuadas apreciaciones y de erróneas valoraciones”.

Mendoza (1994) añade además que la noción de intertextualidad mantiene una clara relación entre intertexto discursivo, de la obra, que es el conjunto de textos que entran en relación en un texto dado y el intertexto lector, que es el componente de la competencia literaria que activa los saberes asimilados por un individuo receptor.

Y de las diferentes relaciones intertextuales que existen según Mendoza, la obra de José Lucas podríamos incluirla en el punto número 2:

Una obra Z tiene diversos hipotextos, cuando contiene elementos de varias obras A, B, C, D... anteriores. Entonces entre la obra Z y las obras A, B, C, D,... hay una relación de intertextualidad, porque en la obra Z están co-presentes diversos elementos de alguna o de varias obras anteriores.

Porque las obras de Lucas no beben de una fuente, no se remiten a un solo autor, sus pinturas son fruto y contienen elementos, sugerencias y matices de diversos autores, de diferentes poetas. Su obra se convierte en un hipertexto de los hipotextos poéticos, José Lucas mantiene desde siempre la ida y vuelta del modelo ekfrástico concretándola en la pintura de la poesía, porque este pintor ciezano hace suyo el lema horaciano “*Ut pictura poesis*” para retorcerlo y hacerlo girones; si Horacio entendía que la poesía, lo recóndito, podía aclararse a través de la observación de la pintura, de naturaleza más evidente e inmediata; éste lema queda dilapidado al mirar las obras de Lucas. Se invierte el enunciado dando lugar al *Ut poesis pictura* acuñado por García Berrio y Hernández Fernández. Ambos consideran a las manifestaciones pictóricas y literarias como intermediarios simbólicos en su condición textual, se advierte que es la literatura la que esclarece o interpreta a la pintura, ya que también ésta es analizable en su espacio significativo, y por tanto comparte con aquella la posibilidad de alojar y organizar símbolos con reglas constitutivas *semánticas* y *sintácticas* que concuerdan con la orientación antropológico-imaginaria del hombre en su mundo. (González, 2013, p. 245).

Añade García Berrio que la pintura es un lenguaje pero alerta de que este hecho “obliga a mucho más de lo que creen quienes la usan alegre y libremente. Si se piensa

realmente lo que se dice, a ese lenguaje hay que buscarle su gramática, su fonología y su vocabulario. Y sería preciso hacerlo con toda coherencia y minuciosidad”⁶³.

Para interpretar la obra artística de José Lucas hay que conocer su base poética y literaria. En las largas conversaciones mantenidas con él, el artista reflexiona: “para mí la riqueza de la poesía está en la riqueza de la palabra pero aún más en la riqueza de las imágenes que a mí me dejan flotar, soñar,...; en una luz, una sombra, un color; eso es lo que a mí me sugieren determinados poetas, determinados poemas”.

Poetas como Lorca, una de sus mayores influencias, añade José Lucas: “por ejemplo en la Generación del 27 a mí Lorca en su parte más surrealista me parece un poeta inagotable para un pintor. Es un caudal, es oceánico, es un caudal de sugerencias adaptado al color. Eso pasa también con Alberti en obras como “La Amante” o como “Sobre los ángeles” o en “Sermones y moradas”. Son libros de Alberti que al igual que Lorca son inagotables para un pintor que ve sombras, que ve luces, que ve líneas, color. No en vano, en un libro clásico de Alberti “A la pintura”, en un soneto dedicado a Picasso, que yo tomé como lema para una exposición mía en el Almudí, “¿Quién sabrá de la suerte de la línea, de la aventura del color?”, se da el maridaje perfecto entre poesía y pintura”.

Lucas va más allá y asegura que no se pueden separar las artes entre sí porque se enriquecen mutuamente. La abstracción de la música tiene lo concreto de lo poético, de modo que en su creación es abstracta pero en su composición, en los elementos que la componen, hay color y música; por lo tanto no se entiende la música sin eso.

A la pregunta ¿Qué es la poesía?, el pintor ciezano responde que la poesía es la palabra y que por encima de eso está la musicalidad, la música. Lucas afirma que un poeta que destaca por su musicalidad es José Hierro, otro poeta extraordinariamente cargado de musicalidad es Juan Larrea, un poeta que desborda todos los cálculos musicales y coloristas en poesía es Neruda.

⁶³ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Ut poesis pictura. Poética del arte visual*, Madrid, Tecnos, (1988, p.48)

Para Lucas “no puede haber mejor maridaje que el que se da entre la poesía y la pintura, son temas que serían inagotables; si algo tienen la poesía y la pintura es que no tienen fin ni principio para asociarlo, su asociación es permanente, universal e infinita.

Por eso a la poesía no hay que verle lo representativo, hay que ver lo que encierra debajo de lo representado; hay que verlo entre líneas, hay que verlo desde el sueño. El sueño sirve para todo, para soñar un mundo que no percibes: la realidad; y para hacer realidad el sueño que percibes”.

Lucas hace suya la propuesta que Klee ya asume en su *Schöpferische Konfession*, en 1920, en la que afirma que “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”. Como explica Jarauta el viejo concepto del arte, regulado por la idea de correspondencia y adecuación, la clásica teoría de la mimesis entre el lenguaje y el mundo –simetría que haría posible aquella amada transparencia, lograda desde la eficacia del nombrar y del conocer–, le sucede ahora esa inversión del programa del arte, convirtiéndolo en una especie de máquina de proyectar modernos estados de conciencia, con toda la complicidad, disociación y capacidad constructora que rigen el nuevo sistema de percepción.

Se consuma así la inversión del programa anunciada por Klee. El arte no debe imitar el mundo, debe inventarlo. Y para ello inicia un camino provisional e hipotético de conocimiento del mundo, asumiendo como criterio epistemológico el principio general de que ningún discurso, ninguna forma, ningún nombre, pretenderá ser el discurso, forma o nombre, sino apenas un nombre entre los mil nombres posibles. Este límite riguroso, escrito en el corazón mismo del arte moderno, se convertirá en el verdadero horizonte de todos aquellos modos de expresar y narrar los contenidos de la experiencia⁶⁴.

Para narrar los contenidos de la experiencia José Lucas nos remite a sus referentes literarios y a la lírica de la poesía. “Si hablamos de otro poeta que encierra la música, la lírica, en fin todo lo que puede enriquecer una imagen poética, es Gerardo Diego en su libro *Imagen*. También encontramos ese lirismo en *Ángeles de Compostela*, este libro es

⁶⁴ Jarauta, F., “Figuras del tiempo del mundo”. Consultado en http://www.muralalarcon.org/imagemateo/unescoalarcon/document/eng/FRANCISCO_JARAUTA.pdf (23/1/2015)

un poemario a los ángeles músicos de El Pórtico de la Gloria de la puerta principal de la Catedral de Santiago de Compostela. Es una obra maestra de la relación de la poesía con la música, de hecho Gerardo Diego era tan conocido como musicólogo, como pianista y poeta. Gerardo Diego fue un gran intérprete de la música impresionista.

La música sin la pintura no tiene mucho sentido, ni la pintura tampoco lo tiene sin la música. ¿La musicalidad de la pintura dónde está? Es una interpretación personal. Está en los sueños, en los extraños sueños que todos queremos hacer realidad porque es la única realidad que nos influye en nuestra vida. No la realidad que vivimos, sino la realidad que soñamos”.

En este sentido destacamos la teoría expuesta por Michel Henry⁶⁵ que desarrolla desde la experiencia estética y plástica de Kandinsky. Henry al referirse a la pintura abstracta destaca “dos pensamientos disparatados”, que en relación con una estética de la invisibilidad y con una fenomenología sin horizonte en la creación artística, dan lugar a una manifestación artística cuyo cometido estriba en *hacer-ver-la-invisibilidad*.

En este sentido, dice Michel Henry: Arriesguémonos, pues, a enunciar dos pensamientos disparatados: 1.El contenido de la pintura, de toda pintura, es lo Interior, la vida en sí misma invisible, y que no puede dejar de serlo, que permanece siempre en la Noche. 2. Los medios por los que se trata de expresar ese contenido invisible —las formas y los colores— son invisibles, en su realidad original y más propia en cualquier caso.

Ante este ahondamiento en la interioridad, Michel Henry propone que: Pintar es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto. Por otra parte, los recursos de que dispone ese hacer-ver y que pone en marcha para darnos acceso a lo Invisible, los medios de la pintura, pues, se hunden también en la Noche de esa subjetividad abisal en la que ningún rayo de luz puede deslizarse y que ninguna aurora disipa jamás.

⁶⁵ Henry, M., *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*, traducción de M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela, (2008, p. 23.) Citado en Madroñero-Morillo, M., *La donación artística. Estética, saturación y donación*. Colombia: Universidad de Nariño, Pasto. (2010)

Por su parte, José Lucas enfatiza, “para poder entender muchas cosas de las que nos pasan, de las que buscamos; sobre todo, muchas cosas que queremos que nos pasen y no nos pasan, para eso sirve la poesía, para eso vale la pintura, la música,…”

Y en ese mundo onírico y de hacer-ver, el pintor ciezano nos remite a los clásicos, porque según Lucas todo está en los clásicos. El pintor explica: “Por qué intentamos darle sentido a la religión con la iconografía. Eso si lo analizamos bien, también nos responde. Queremos revestirla, basándonos en las formas clásicas. Necesitamos vestirla de iconos, con personas que no sabemos si existieron o no. Por qué no existió el Minotauro, ni Zeus, ni Medea, ..., sin embargo, los simbolizan formas de comportamiento humano; esa es la grandeza de la fábula, que es mejor o peor dependiendo de cómo la contemos y de con qué calidad literaria se transmita”. Para Lucas los clásicos están la vida, en su pintura, en los comportamientos diarios y en los sueños que no llegan, ... en la escultura, en la poesía.

Y desde esa poesía clásica y mitológico Lucas ha llenado sus lienzos y su mirada; su forma de ser y de concebir el mundo y el ser. La clasicidad recorre la obra de Lucas por los cuatro costados y desde aquella se van sumando el resto de influencias que se van superponiendo en cada mirada. Otra de sus grande influencias es la obra de Lorca. “Yo tengo una exposición dedicada a Lorca con un verso suyo, “Arquitectura del humo”, todos los cuadros tienen títulos de un verso lorquiano porque todo fue consecuencia de las lecturas que he llevado a cabo de su poesía. No es una consecuencia inmediata, es el resultado de un poso que quedó en mí. Dejé que el tiempo fuera condimentando y considerando la lectura que yo había hecho y dejé un tiempo para que eso se fuera cociendo, se fuera destilando; y cuando aquello creía yo que podía estar digerido, aquellos versos, entonces empecé a pintar cuadros. No lo hice al dictado de los versos, ni de las imágenes que resultan de los poemas; empecé a hacer cuadros que tuvieran un paralelismo de sentido con la interpretación primera que yo había hecho de aquellos versos. Una interpretación que no puede ser inamovible, no puede ser una consideración e interpretación única que haces en un momento dado y ya es imposible variarla; no son matemáticas, no es una ciencia. Es interpretativo, y la interpretación del arte va irremediabilmente unido a tu estado de ánimo y cultura. El arte bueno tiene muchas lecturas, el arte malo no tiene ninguna, no se sostiene. El arte bueno predispone el espíritu y el estado de ánimo a ser receptivo, en más o menos medida, hacia el arte. Tú eres

receptivo a recibir esos poemas, esa pintura, dependiendo de lo que en tu estado de ánimo te ha creado esa obra; mientras hay otras obras de arte que no conmueven, que dejan indiferentes”.

Para el poeta Antonio Lucas “todo acto creativo es una extensión de los conflictos, una mistificación de los demonios, de los entusiasmos, de un preciso desconcierto. El arte es también la conclusión de un inmenso silencio: el que implica el acto mismo de pintar, que es a la vez exaltación. En la obra de José Lucas se da la tensión misma del hecho plástico y la extensión de lo que el hombre halla cuando pinta. Es decir, lo que se pregunta, lo que reflexiona, lo que revisa y critica de sí mismo formulado en línea y en color, en accidente purificador. Su trabajo tiene una procedencia de numerosas colisiones: los paisajes originarios, la reflexión sobre la pintura de los maestros, la convulsión de vivir con afán de límite y la combustión de la poesía que acompaña su expresión como sustancia absoluta y como lógica generadora de la imagen”⁶⁶.

El ser humano es soñar, buscar lo nuevo, las nuevas sensaciones; ya sean perdurables o no. Eso es adaptable a la poesía, ¿por qué hay poetas que escriben sobre determinados pintores y hay muchísimos pintores de los que nunca se ocuparía un poeta? ¿por qué hay pintores que han pintado a determinados poetas o los han interpretado, ya sea su físico o su obra, y no han elegido a otros?

Yo he hecho el retrato a muchos poetas, no es una selección arbitraria, ni caprichosa. Es que lo que he leído de ellos me ha conmovido y he visto que podía dialogar con mi pintura”⁶⁷.

José Lucas es el pintor de la poesía, desde la Generación del 27 hasta nuestros días han pasado por sus manos decenas de poetas a los que ha mirado a los ojos y ha sabido verles su fondo literario, además por su pintura se cuelan en cada pincelada los versos de Lorca, de Rilke, de Mallarmé,... y entre sus personajes valleinclanescos se entremezclan los mitos y las tentaciones de El Bosco. Las influencias artísticas en Lucas son

⁶⁶ Lucas, A., *La polisemia del gozo*. Respuestas de Antonio Lucas sobre José Lucas. Texto inédito realizado para esta Tesis Doctoral: *La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes*, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico. Madrid (26/11/2014)

⁶⁷ Ver anexo 8.1.1. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014)

innumerables. Las referencias bibliográficas que se han escrito sobre él están plagadas de nombres de poetas y de escritores, muchos de ellos nos sólo han pasado por su obra sino que también lo han acompañado en su vida.

El poeta Antonio Colinas⁶⁸ escribía para esta Tesis un texto inédito y remarcaba que “en efecto, la mirada hacia la poesía de José Lucas se dirige en dos direcciones. Una, hacia los poetas y sus libros, de los que ha sido un fiel y atento seguidor. La otra, la de su misma pintura, pues en ésta se da un color vivo, una intensidad y plasticidad, una libertad en los rasgos, que podemos considerar como plenamente poéticos. De ahí quizás esa sintonía profunda entre pintura y poesía que se da en su vida”.

Una profunda sintonía entre pintura y poesía que en diversas ocasiones lo ha convertido en protagonista de un poema y a su obra objeto de la lírica. Pintor de la poesía y poesía pintada, este es uno de los poemas que a Lucas se le han dedicado:

Color en fuga

(Ante un cuadro del pintor Pepe Lucas)

(...)

Ya soy el cuadro sin que nada fuerce

la ley que rige su fugaz lectura:

soy el velamen de la arboladura

que otra retina, con su red, retuerce.

Adivino la forma sola, inerte,

que unifica mi ser con mi destino;

que disuelve mi voz en difumino

y me traza con trazo firme y fuerte.

He venido hasta Murcia para verte:

para posar, espectador y sino,

para pasar el cruce del camino

y vivir un momento de mi muerte.

Jaime Siles⁶⁹.

⁶⁸ Colinas, A., *Respuestas de Antonio Colinas sobre José Lucas*. Texto inédito realizado para esta Tesis Doctoral: La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico. Salamanca. (12/2014)

⁶⁹ Siles, J., Jaime Siles *Color en fuga*. En "Pasos en la nieve" Tusquets Editores, 2004



3 MARCO METODOLÓGICO

3.1 MÉTODO, OBJETIVO E HIPÓTESIS

Durante este estudio se ha seguido una **metodología** cualitativa, se trata de una de las dos metodologías de investigación que tradicionalmente se han utilizado en las ciencias empíricas. Se contraponen a la metodología cuantitativa y se centra en los aspectos no susceptibles de cuantificación.

La metodología cualitativa se caracteriza por ser inductiva, tener una perspectiva global del fenómeno estudiado, buscar y comprender, más que establecer relaciones de causa-efecto entre los fenómenos.

La investigación cualitativa ahonda en la interpretación de los datos: supone un estudio más profundo y detenido de los datos observados, y tiene sus propios medios de conseguir validez, como es el empleo de la triangulación, esto es, cotejar los datos desde diferentes puntos de vista, lo cual ayuda además a profundizar en la interpretación de los mismos. En esta Tesis Doctoral esa triangulación se da fundamentalmente en la relación entre: investigación del tesinando, revisión del director de la Tesis, confrontación con las ideas del autor.

La recogida de datos realizada para este estudio se puede dividir en tres grandes categorías: la observación directa, las entrevistas en profundidad y el empleo de documentos. Es importante destacar que también se han conseguido numerosos textos inéditos que nos acercan a la obra y a la persona del autor objeto de esta tesis doctoral. Jaime Siles, Antonio Colinas, Luis Antonio de Villena, Antonio Lucas, Xavier Ribalta, Juan Antonio Molina, José Antonio Lozano Teruel, Ángel Haro, Salvador Susarte, Esteban Linares, M^a Dolores Esparza y Paulina Real han aportado rigurosos documentos que, sin duda, dan un enorme valor al estudio realizado.

La base de este trabajo se fundamenta en la interrelación de las artes, el carácter universal de la hipertextualidad ha sido destacado por G. Gente; en su opinión todas las obras son hipertextuales, aunque tal fenómeno resulte más evidente en unas que en otras.

Asegura Mendoza Fillola que “el hecho intertextual surge de complejos procesos de construcción, de reproducción, de transformación de modelos más o menos implícitos

de los que resulta el texto artístico”. Teniendo en cuenta, esta afirmación durante nuestro estudiemos profundizaremos en los conceptos, acuñados por Mendoza: intertexto discursivo de la obra -que es el conjunto de textos que entran en relación en un texto dado-, y el de intertexto lector -que es el componente de la competencia literaria que activa los saberes asimilados por un individuo receptor.

Para desarrollar la investigación se ha seguido el modelo ekfrástico propuesto por Guerrero Ruiz (2008), recordemos que toda obra de arte visual es objeto de éKfrasis en tanto es, también, “representación”. Y destacamos las reflexiones que Victoria Pineda (2002: 256-262) hace en relación con lo que ella define como “configurar el género”, destacamos sólo las que guardan una estrecha relación con el objeto de nuestro estudio (la obra artística de José Lucas en relación con la literatura):

- En ocasiones, el sujeto de la enunciación usará la descripción del cuadro como mero pretexto para sacar a relucir un recuerdo lejano.
- En una éKfrasis un autor pone de relieve la maestría artística de otro autor. El poeta se equipara con el pintor, se identifica con él, como creadores que son ambos.

En definitiva podemos afirmar, como ya lo hiciese Todorov, que “no hay ningún enunciado que no se relacione con otros enunciados”. Una máxima que se convierte en el lema de esta investigación y que conlleva para su análisis una interpretación analítico-semiótica de los “textos” seleccionados.

Origen y definición del **problema:** La relación de las artes, y en especial de la literatura y la pintura, es un debate manido; sin embargo, con la llegada de las vanguardias los estudios comparativistas cobran una relevancia fundamental debido a la complejidad que conllevan. El acto de pintar en el siglo XX es más libre que nunca. No hay normas ni reglas. No es preciso engañar al espectador representando una realidad natural. Las formas adquieren total independencia. En las primeras décadas de siglo el arte se impregna de una fuerte carga espiritual. Pero ya no se trata de una espiritualidad trascendente que busca una identificación con un Dios externo al mundo. Es una

espiritualidad introspectiva. Se acepta el reto de plasmar en imágenes estados anímicos, sentimientos y pasiones.

El arte contemporáneo ya no puede quedarse en la captación extrema de la realidad, sino que persigue la expresión de las vivencias interiores del artista. Un artista solitario y rechazado socialmente que busca a otros individuos para conformar un movimiento que exprese sus inquietudes. Surgen las vanguardias del siglo XX que nada tienen en común con los estilos totalizadores del pasado. La pintura se convierte en la avanzadilla de la innovación. Con sus realizaciones influirá decisivamente en la escultura y la arquitectura.

Sin embargo y a pesar de que el arte abstracto ocupa museos de renombre y revistas divulgativas, sigue planteando más preguntas que respuestas entre los espectadores. Las preguntas que surgen frente a un cuadro abstracto son muchas, y generalmente inciden en la incomprensión (“qué querrá decir ese punto con tres líneas”) o en la calidad y valor de la obra (“por qué ese cuadro valdrá tanto”). Ambas son cuestiones interesantes de responder. Pero, en realidad esconden una pregunta más amplia: la del porqué. Por qué se elimina el objeto del cuadro, por qué se prescinde de lo imprescindible. A poco que se revise la historia del arte, en los últimos veinte siglos el objeto nunca ha desaparecido del cuadro: se han sucedido variedad de estilos, de formas, de temas y de teorías, pero la forma figurativa siempre ha estado presente. La filosofía ha propuesto algunas hipótesis y los historiadores han presentado sus explicaciones, pero la mayoría de ellas se centra en cómo se ha llegado al arte abstracto, en cómo ha ido evolucionado el arte hasta que el objeto finalmente desaparece del cuadro. Dar una respuesta al porqué del arte abstracto en términos generales sería una pretensión desorbitada para una tesis doctoral. Por eso, manteniendo la idea y la curiosidad por satisfacer ese porqué, esta investigación se centra en un solo autor.

De esta nueva forma de hacer arte surge el reto de analizar semióticamente la pintura y para realizar un profundo estudio sobre esa relación intertextual hemos elegido a uno de los pintores, que podemos enmarcar en el estilo abstracto o expresionista, José Lucas, uno de los artistas murcianos más relevantes a nivel nacional. Sin embargo, a pesar de su relevancia a nivel nacional, faltan estudios que profundicen en las raíces de su obra.

Y porque José Lucas es uno de los pintores contemporáneos más intertextuales. Su relación con la literatura y con los literatos han convertido la obra de este artista en un ejemplo referencial de interrelación entre las artes. Sin embargo, a primera vista es difícil fundamentar la relación de su pintura con la literatura y, en especial con la poesía, por eso esta Tesis Doctoral tiene como reto fundamental constatar dicha interconexión. Que “*la poesía es el germen y la semilla que anida en cada una de las obras de José Lucas*”, es una afirmación que pretendemos demostrar con este trabajo.

Por tanto, cabe preguntarse:

¿Es posible acercarse al arte moderno en general, y en concreto a la obra de José Lucas, desde el comparativismo ekfrástico en la comprensión e interpretación de sus “textos”?

¿Podemos establecer un enfoque intertextual, a través de un modelo heurístico de la obra de José Lucas dado su carácter eminentemente vanguardista?

¿Cómo podemos explicar los mensajes complejos o heterosemióticos para que se entienda de manera efectiva su complejidad? ¿Cómo percibe e interpreta el receptor las diversas informaciones que se le transmite de forma sincrética? ¿De qué manera selecciona lo que es pertinente en mayor medida, de qué modo se orienta su atención y su quehacer hermenéutico en los distintos niveles?

¿Cabe plantearse un análisis analítico-semiótico de los “textos” pictóricos y de la obra de José Lucas en general? Si hablamos de los fenómenos heterosémicos y tomando como referencia una serie de efectos de sentido fácilmente constatables en diversas obras pictóricas, ¿se puede establecer una serie de categorías de valores sémicos generados en los diversos ámbitos conceptuales, de acuerdo con el tipo de información que transmiten?

La interpretación de las obras de arte que se estudian en este estudio está fundamentada en el método hermenéutico y en el modelo semiótico, como disciplina complementaria, instrumentos de análisis, que permitirán la aproximación a la multiplicidad de significados presentes en las obras escogidas y la consecuente variedad

de interpretaciones que pueda resultar de ello, sin por eso dejar de ajustarse a lo manifestado en la obra misma.

La Hermenéutica, según H. G. Gadamer⁷⁰, no es más que un caso particular de experiencia, pero es una clase especial de experiencia, en la que el fenómeno hermenéutico es la presencia de un texto o de un “objeto de arte”. Éste se hace visible, legible; entra en la conciencia como una figura, un color, una región del presente. Es “cosa que significa”, por su carácter experimental y emocional, comunica todos los efectos del ser. Nos da un ser que impacta, urge, encanta o repele y lo hace a través de formas simbólicas, y por tanto, requiere del análisis de los signos.

En definitiva, la incógnita por despejar en este estudio es demostrar que la obra de José Lucas es un hipertexto de los hipotextos poéticos a los que se refiere, un continuo juego ekfrástico. Y que *“su trabajo tiene una procedencia de numerosas colisiones: los paisajes originarios, la reflexión sobre la pintura de los maestros, la convulsión de vivir con afán de límite y la combustión de la poesía que acompaña su expresión como sustancia absoluta y como lógica generadora de la imagen”⁷¹*.

La **hipótesis** de este trabajo es que la obra del pintor José Lucas es un ejemplo de intertextualidad entre la literatura y la pintura, que la poesía, sobre todo, es el germen, entre otros factores de la obra del pintor. Por tanto, una experiencia ante la lectura de un poema puede convertirse en el origen de una nueva obra en un medio expresivo tan diverso como es la pintura. Planteamos esta transformación abierta y en un doble sentido ekfrástico, es decir que es un camino de ida y vuelta: de la pintura a la poesía y de la poesía a la pintura. La pintura se concibe, como definiera Eco (1962) en obra de arte abierta, es decir que se define por su carácter inacabado, por su ambigüedad, por la multiplicidad de interpretaciones que genera. Pero todos estos factores no serían nada sin la presencia activa y creadora del usuario. Una obra abierta apunta siempre hacia otra para acabarla de construir en alguno de sus sentidos desde la libertad. La obra de arte, el poema o la pintura, alcanza su desarrollo en la experimentación de la misma, en el espectador y

⁷⁰Gadamer, H. G., *Verdad y método: Fundamentos de una hermenéutica-filosófica*, Trd. M. Olasagasti, Editorial Sígueme, Salamanca, 1977, p. 122.

⁷¹ Lucas, A., “La polisemia del gozo” (2014) Texto realizado de forma inédita para esta Tesis Doctoral.

su respuesta ante una obra, su actuación puede ser la creación de una nueva expresión. Sin embargo, en la recepción de una obra no basta sólo con el reconocimiento de datos primarios, el desciframiento implica siempre una lectura comprensiva en la que intervienen las aportaciones del texto y los factores extratextuales que aporta el individuo receptor, en definitiva, su interpretación personal. Nos estamos refiriendo al intertexto lector, es decir, al *lector real* que establece sus conexiones personales con la obra (A. Mendoza). Es, por tanto, un lector imprevisible que dota de libertad significativa a la interpretación. En esta dimensión se recoge la expansión del sentido de la obra desde sus diversas recepciones. Nuestra hipótesis recoge al espectador-lector de la obra como decisivo en las relaciones entre pintura-poesía, el espectador ante la pintura o el poema surgidos de obras anteriores generando una nueva transformación, una nueva visión que se inserta en la obra y la re-crea y que es en ese cambio, ese movimiento donde vuelven a ser y a nacer las relaciones poesía-pintura.

Planteamos que la pintura de José Lucas se nutre de la poesía y viceversa (en determinadas ocasiones) como en una transformación constante. Planteamos que la actuación del lector-espectador convirtiéndose en creador y participante de lo que observa, origina obras autónomas que transportan todos sus significados y que deben leerse desde su propio ser. Que aquello que tienen que decir se encuentra en ellas mismas, en su interior y desde él comunican.

Y planteamos que aunque el acto de pintar en el siglo XX es más libre que nunca, no hay normas ni reglas, como sucede en la pintura de José Lucas, a pesar de todo eso, se puede realizar un análisis de su obra desde un enfoque semiótico. Cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de *referencialidad icónica*. Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar. A través de la polisemia imaginativa, la libre sugerencia de los materiales plásticos en su manipulación técnica persigue efectos comunicativos más varios y espirituales, más sentimentales y profundos. (García Berrio, 1986)

Planteada la hipótesis, formulamos también los **objetivos** de esta tesis doctoral:

1. Concebir la pintura como una *obra abierta* (expectativas del autor y del intérprete), teniendo en cuenta:

- ✓ El lector implícito, es decir, el *lector modelo* imaginado por el autor (U. Eco). Un lector previsto por las expectativas comunicativas del artista. En esta dimensión se recoge el programa poético-comunicativo de la obra dispuesto como significado por el autor.
- ✓ El intertexto lector, un *lector real* que establece sus conexiones personales con la obra (A. Mendoza). Es, por tanto, un lector imprevisible que dota de libertad significativa a la interpretación. En esta dimensión se recoge la expansión del sentido de la obra desde sus diversas recepciones.

Acercarnos a la figura del espectador y situar la función del observador como la de re-crear la obra de arte, volver a sentir mediante la experimentación estética, y hacerse con ella, para permitir la comunicación.

2. Estudiar la evolución de la vida, el pensamiento y la obra de José Lucas en el en relación dialéctica con su contexto histórico en sus vertientes social, cultural y artística, con el hilo conductor de su compromiso personal respecto a la sociedad, marcado por diversas influencias: su niñez, el contacto con la huerta mediterránea, su acercamiento al expresionismo-abstracto y su contacto con la literatura y los literatos.

3. Realizar un enfoque de valores heterosémicos de la obra por su encuentro intertextual con el mundo artístico del autor y con el mundo estético del lector. Acceder a los medios artísticos como elementos de una totalidad en permanente cambio donde no existe posibilidad de clasificaciones rígidas e inamovibles, comprenderlos como herramientas a disposición de los artistas para alcanzar sus máximas posibilidades expresivas. Mostrar la elección de lenguaje como posibilidad que entraña una postura crítica. Entender cualquier expresión artística en permanente contacto con todo tipo de conocimiento.

4. Proporcionar enlaces intertextuales con la obra artística de José Lucas desde el reconocimiento y comprensión del alcance poliédrico de su producción en diversos aspectos y textos como pretextos poéticos que los une. Entender que la relación entre poesía y pintura puede afrontarse desde el encuentro o fusión o desde la diferenciación de medios y enmarcar nuestro estudio dentro de ésta última posibilidad tanto a nivel teórico como práctico. Es objetivo de esta tesis comprender la relación entre pintura y poesía como algo abierto, que nace como resultado del arte como expresión del ser en continuo contacto con lo que le rodea. Esto imposibilita limitar o clasificar, poesía-pintura se conforman dentro de la globalidad del arte. Analizar hasta qué punto las obras nacidas bajo el influjo de una expresión anterior en otro medio (ya sean pintura o poesía) pueden considerarse traducciones o interpretaciones. Considerar que, quizás no pueda ser bajo ninguna de estas opciones como podamos llegar a su comprensión y deban estudiarse desde su nuevo mundo creado.
5. Considerar la obra de José Lucas como un ejercicio ekfrástico, un camino de ida y vuelta de la pintura a literatura y viceversa. Desarrollar el concepto de ekfrasis y sus implicaciones conceptuales para entender sus límites y connotaciones. Situar al pintor como espectador y analizar la experiencia estética que origina una obra plástica como posible origen de la ekfrasis, considerándola como el resultado de la actuación del artista ante el poema y como el comienzo de una nueva cadena de comunicación.
6. Mostrar la pintura nacida de poemas como nuevos mundos a los que acercarse desde su propio ser. Situar al artista como lector y a la experiencia de la lectura como motor generador de una pintura, estableciendo la experiencia estética producida de la lectura como punto de partida de la creación.
7. Analizar la obra de José Lucas desde un enfoque semiótico como un acto de “lectura” que actualiza su significado y su sentido. Estos dos tipos de actualización se corresponden con la diferenciación entre dos tipos de formas: las concebidas y las recibidas. En atención a esta tipología se

propone un modelo de tratamiento poetológico de las pinturas de José Lucas, es decir, un análisis interpretativo de las formas concebidas por su autor y de su proyección comunicativa de acuerdo con las expectativas previstas para el lector implícito.

A. Las formas concebidas, son las formas construidas por el autor con un proceso simbólico.

- Triangulación: investigación del tesinando / revisión del director / confrontación con las ideas del autor.
- Análisis interpretativo de los valores heterosémicos de las obras del pintor ciezano:

1) Voluntad comunicativa: intención del pintor e impacto previsto en el lector (lector modelo).

2) Discursividad comunicativa de la obra:

a. Análisis de la estructura de los elementos plásticos (el color, la línea, el volumen, la opacidad o transparencia, la perspectiva) en coherencia con la voluntad comunicativa del autor.

b. Análisis de la retórica de los elementos simbólicos (expresividad artística personal en relación con su vínculo mítico) en coherencia con la voluntad comunicativa del autor.

B. Las formas recibidas, son las formas reconstruidas por el lector desde su interpretación del significado para otorgarle sentido personal.

3.2 EL LIRÍSMO PLÁSTICO EN JOSÉ LUCAS

3.2.1 EL TIEMPO DE UN PINTOR



Figura III.1, José Lucas en la puerta de su casa de cieza. (24/1/2015)

Enero, día veinticuatro, año 2015. José Lucas está en Cieza, ha venido a resolver algunos asuntos familiares, serán apenas 72 horas porque tiene que volver a su estudio de Madrid. Allí le aguardan varios lienzos que empiezan a coger forma, son algunos encargos que tiene pendientes. Está volcado en ellos porque cuando Lucas empieza un trabajo se siente atrapado por sus redes, pero la familia manda y en esta ocasión el trabajo tendrá que esperar; porque si hay algo, verdaderamente importante para el artista, es su familia, son sus hijos, Antonio y María.

Ha venido a Cieza y nos recibe en el número 27 de la calle Hoyo; allí nació, allí pasó su infancia, su niñez y juventud, hasta que decidió marcharse a Madrid. Nos recibe en su casa para conversar sobre él, sobre su vida, su obra, sus inquietudes, sus miedos o sus añoranzas. Amable y dispuesto, como siempre, Pepe Lucas nos acoge en lo más recóndito de su intimidad y con aire paternal nos apunta lecciones de vida descubriéndonos lo más profundo de sí mismo.

“La huerta a mi me educó la mirada, la luz de la huerta me enseñó a ver. Si contemplas un mismo trozo de paisaje pero a diferentes horas del día verás que es completamente diferente. Es lo que se denomina la educación de la mirada, tan importante para el pintor, como para el músico la educación del oído⁷²”.

José Lucas Ruíz nació el 14 de noviembre de 1945 en Cieza, Murcia. De él se han escrito numerosas biografías, quizás una de las más completas sea la que encontramos en *7 Pintores con Murcia al fondo* de Segado del Olmo⁷³. “Yo nací en el seno de una familia normal, que pasaba una vida cómoda, sin que fuera privilegiada. Mi padre tenía una carpintería. Mi madre era la clásica mujer de profesión sus labores. Toda mi infancia la pasé en Cieza, con mis padres, en la calle del Hoyo. Hoy, esa calle es una de las poquísimas que aún se conservan intactas, tal y como yo las conocí de niño. Está además situada en uno de los barrios más céntricos y pintorescos de la localidad. En la calle del Hoyo nací, viví y vivo cuando vengo de Madrid”.



Figura III.2. José Lucas con su madre cuando el pintor tenía 7 meses de edad.

Escribe Segado del Olmo (1977): Al niño José Lucas, que vive en la calle del Hoyo, que es muchacho reposado, le gusta jugar como a todo crío, pero no a lo bestia. (...) Desde la atalaya de la ciudad mira el campo, las huertas. Imágenes de paisajes, colores de los árboles, matices del cielo que ilumina el sol. Años después -veinticinco , concretamente- Luis López Anglada dirá de un José Lucas ya pintor de espléndida madurez en su gran juventud: “Para José Lucas la vida es una fiesta. Aprendió un día a mirar a todo lo que le rodea con el gozo del que ha sido invitado y no puede evitar el referirnos lo que ha visto”.

⁷² Ver anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015)

⁷³ Segado, A., *7 Pintores con Murcia al fondo*. Madrid. Organización Sala Editorial S. A. (1977, pp. 129-143)

José Lucas no jugará mucho al fútbol, ni al marro. Será niño de apariencia pacífica, pero de interior vehemente. Fuera del trabajo de la caligrafía y el saberse de carrerilla los nombres de los Austrias y los Borbones y no equivocarse en ninguna tabla, incluso la del ocho y nueve, que son las más difíciles, y recordar con exacta precisión la fecha y el día del descubrimiento de América sin equivocarlo con el de la Conquista de Granada; aparte de realizar todo lo que un niño colegial tiene que hacer -recorriendo la ruta de la disciplina que le llevará el día de mañana a “ser un hombre de provecho”- le atrae especialmente dibujar. Llena sus cuadernos y todo papel blanco que encuentra con figuras y árboles, con castillos como el de Cieza y con guerreros con coraza.

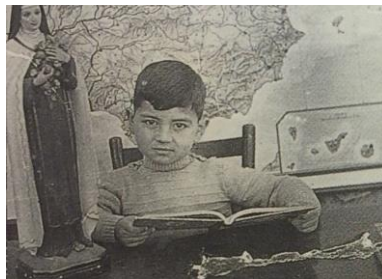


Figura III 3. José Lucas a los 5 años de edad en el colegio en Cieza.

A los diez años comienza a ir a la Academia de Dibujo del Frente de Juventudes de Cieza, que dirige Juan Solano. Un hombre que para José Lucas será siempre entrañable, lo recordará y testimoniará como a su auténtico maestro. Pocos años después se irá acercando periódicamente a Murcia con un fin especial, asistir a las clases de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos⁷⁴.

Una escuela y un maestro que marcaron la vida del pintor murciano, durante las conversaciones mantenidas con José Lucas el artista evoca los recuerdos de su infancia y sus primeros acercamientos a la pintura⁷⁵: “Cuando yo era un crío, un muchacho que no tendría más de 9 ó 10 años, hubo un concurso de dibujo en Cieza al que se presentaron todas las escuelas del pueblo. Como un crío más, yo me presenté a ese concurso de dibujo, y tuve la suerte de que gané el primer premio. Yo no sabía si me gustaba el dibujo y la pintura, o no me gustaba, yo no tenía conciencia de esas cosas. Aquello me animó y seguí dibujando. Mi padre que era un tipo curioso, muy atento a las cosas de la cultura y del

⁷⁴ *Ibíd.*

⁷⁵ Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en el hotel Rincón de Pepe y en el hotel Arco de San Juan. Murcia, (21/1/2015) A) Etapas del pintor I.

arte, aunque su vida no se desarrollaba en esa vertiente, me animaba, me compraba el material, me compraba cosas, porque le gustó, como es lógico que yo ganara el premio local de dibujo de entre todos los colegios. Aquello fue cogiendo cuerpo, yo no tenía conciencia entonces de nada de este mundo y aquello lo compatibilizaba yo con los juegos propios de mi edad. Yo era un niño que me gustaba mucho ir a la huerta, buscar nidos, no cogerlos, sino buscarlos y mirarlos. Los nidos de los pájaros de entre los naranjos y entre los árboles de la huerta, jugar a la pelota, ir a bañarme al río, yo era un crío de río,... Yo no sé si en aquella etapa a mí eso me impregnó, sin yo tener conciencia de ello, la huerta, su luz, su color, a mí eso me condicionó secretamente. En aquella época, El Frente de Juventudes de la Falange, que es lo que había, inauguró una academia local de dibujo, con la inmensa suerte de que esa academia la dirigió un hombre que fue extraordinario, de esas pocas personas que aparecen en la vida de los pueblos. Era un tallista escultor que vino a Cieza con los famosos Palma Burgos de Málaga. Eran cuatro hermanos, eran malagueños y vinieron a restaurar todos los santos, altares e iglesias. Vinieron en la postguerra, serían los años cincuenta y tantos, cuando yo tenía 9 ó 10 años, había un hombre, de entre esa tropa de oficiales que traían los Palma Burgos, que estaría vinculado él a mi vida y yo a la suya artísticamente para siempre, que se llamaba Juan Solano. Juan Solano fue un hombre al que yo le debo mucho, se volcó conmigo, insistió sobre mí, me enseñó los primeros compases del dibujo. Sus primeras lecciones fueron definitivas en mi vida para todo lo que aconteció después en mi vida.



Figura III.4. Juan Solano haciendo un busto de José Lucas cuando tenía 19 años.

Empecé a dibujar con Juan Solano hasta que me fui a Madrid, que yo tenía 23 años. Mi vida ha estado muy vinculada a Juan Solano, con él aprendí muchas cosas y él

me animó mucho y me enseñó cosas que todavía hoy me son de utilidad y esa fue la primera etapa de mi vida a grandes rasgos⁷⁶”.

Años más tarde, en la exposición-homenaje a Juan Solano, que se celebró con motivo del 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza, José Lucas le dedicaba su maestro un retrato y un texto titulado “A Juan Solano, 25 años más tarde”.



Figura III.5 Catálogo Exposición-homenaje a Juan Solano, 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza. Murcia: J. G. Jiménez Godoy. (1983)

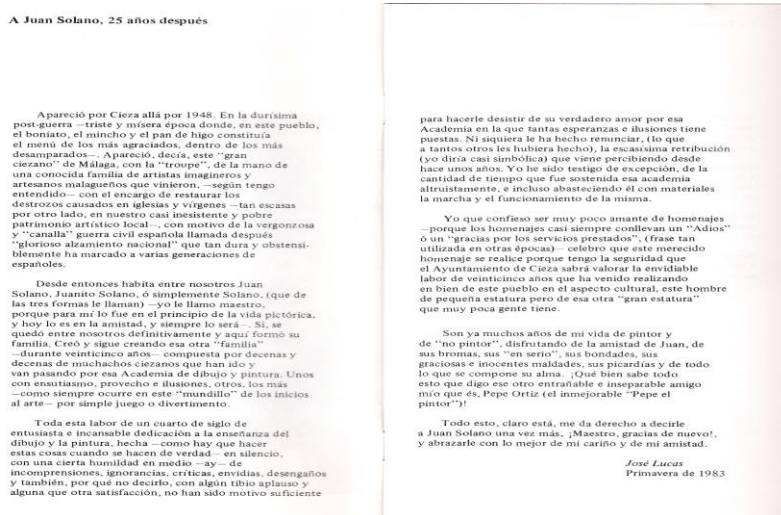


Figura III.6 “A Juan Solano, 25 años más tarde” José Lucas. Catálogo Exposición-homenaje a Juan Solano, 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza. Murcia: J. G. Jiménez Godoy. (1983)

⁷⁶ Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en el hotel Rincón de Pepe y en el hotel Arco de San Juan. Murcia, (21/1/2015) A) Etapas del pintor I.

“A Juan Solano, 25 años más tarde”.

“Apareció por Cieza allá por 1948. En la durísima post-guerra(...) Desde entonces habita entre nosotros Juan Solano, Juanito Solano, ó simplemente Solano, (que de las tres formas le llaman) – yo le llamo maestro, porque para mí lo fue en el principio de la vida pictórica, y hoy lo es en la amistad, y siempre lo será-. Sí, se quedó entre nosotros definitivamente y aquí formó su familia. Creó y sigue creando esa otra “familia2 –durante veinticinco años- compuesta por decenas y decenas de muchachos ciezanos que han ido y van pasando por esa Academia de dibujo y pintura. (...) Son ya muchos años e vida de pintor y de “no pintor”, disfrutando de la amistad de Juan, de sus bromas, sus “en serio”, sus bondades, sus graciosas e inocentes maldades, sus picardías y de todo lo que se compone su alma. ¡Qué bien sabe todo esto que digo ese otro entrañable e inseparable amigo mío que es, pepe Ortiz (el inmejorable “Pepe el pintor”)!”

Todo esto, claro está, me da derecho a decirle a Juan Solano una vez ,más, ¡Maestro, gracias de nuevo!, y abrazarle con lo mejor de mi cariño y de mi amistad⁷⁷”. José Lucas. Primavera de 1983

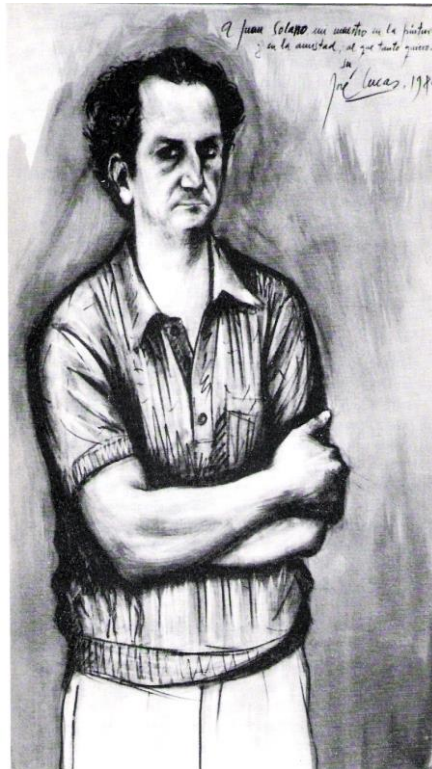


Figura III.7 Retrato a Juan Solano por José Lucas. Catálogo Exposición-homenaje a Juan Solano, 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza. Murcia: J. G. Jiménez Godoy. (1983)

⁷⁷ Lucas, J., “A Juan Solano, 25 años más tarde”. Catálogo Exposición-homenaje a Juan Solano, 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza. Textos de José Ramón Ripoll, Felipe Benítez Reyes, Salvador García Jiménez, Miguel Velas, Marcos-Ricardo Barnatán, Luis Antonio de Villena, José María Arévalo, Ángel González. Murcia: J. G. Jiménez Godoy. (1983) Catálogo completo en 8.3.3. homenaje a Juan Solano.

“En aquella época, durante mi etapa en la Escuela de Juan Solano, yo tenía una pintura indefinida. Era una pintura que de paisajes y bodegones, al estilo de los pintores de Murcia, que es lo que yo conocía. Los pintores de Murcia de aquella época, que ya eran mayores, como era Molina Sánchez, López Cano, Muñoz Barberán, toda aquella tropa de pintores eran la referencia que yo tenía en esa primera época. Yo todavía no había salido al extranjero y no había entrado con fuerza en el mundo de la pintura. Yo era un pintor local, con una vocación que se me fue despertando como yo soy, siempre en todas las cosas de mi vida he sido bastante pasional, yo tomé aquello con cierta pasión. Y se despertó en torno a la academia de arte que dirigía Juan Solano, la academia de arte local. Surgió una especie de fiebre, una fiebre infantil-juvenil, fue durante ese tránsito entre dejar de ser un niño y entrar a ser casi un adolescente, como en mí, durante ese tránsito se despertó una vocación de pintores en Cieza. Muchísimos lo fueron dejando porque esto es muy difícil, algunos abandonaron el oficio, otros lo tomaban ya como una cosa de domingo, circunstancial. Y solamente insistió conmigo un pintor, un íntimo amigo mío, que se llamaba Toledo Puig. Fue el único que insistió, aunque él era maestro de escuela y pintaba en sus ratos libres. Después el único fui yo. Desde muy joven yo me presentaba aquí a los concursos de pintura en Murcia, tanto en la capital, como en los concursos provinciales, y también tuve la gran suerte de ir ganando los premios. Era la generación de José Luis Cacho, Ramón Garza , Pepe González Marcos, todos los pintores de aquella Murcia a la que yo me estoy refiriendo. Todos nosotros estábamos ya en una misma onda, iban surgiendo preocupaciones por lo que se estaba haciendo fuera de España,...

La referencia para mí en aquella época eran los pintores de la Región, aunque ya empecé a conocer a los pintores de corte nacional. Entonces yo descubrí la pintura de Benjamín Palencia, yo descubrí la pintura de Pancho Cossío, yo descubrí la pintura de lo que se llamó la Escuela de Vallecas, al escultor Alberto y a Maruja Mallo, entre otros”.

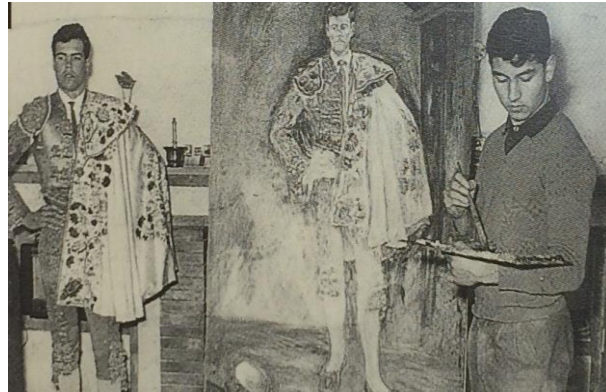


Figura III.8 José Lucas y Cayetano Toledo Puche en la exposición conjunta de ambos en la Asociación de la Prensa en Murcia (ambos contaban 18 años).



Figura III.9 José Lucas haciendo el retrato del novillero ciezano Curro Guardiola. Cieza, 1963.

En 1959 Pepe Lucas realiza su primer viaje a Madrid. Tiene 14 años y va representando a Murcia en el Certamen Nacional de Educación y Descanso, concurso en el que ha logrado el Primer Premio Provincial. La suerte está echada. José Lucas se afirma, y convence a su familia de que su decisión va en serio. Dibuja, pinta, sin prisa, pero sin pausa, diariamente. Quiere ser pintor y este querer ser no es una fantasía de adolescente. A aquel primer viaje a Madrid seguirán otros.

La capital de España comienza a ser su meta, como antes -tres, cuatro o cinco años- lo fue Murcia, a donde se desplazaba desde su Cieza natal, para visitar galerías, exposiciones, para establecer contacto con los pintores consagrados y con los que -como él- quieren serlo.

Madrid se convierte para José Lucas en el lugar donde principalmente puede ver cuadros de Velázquez, de Goya, de Solana⁷⁸.

“Después empecé a descubrir pintores, que fue la denominada la Escuela de Madrid, y entré en contacto con ellos cuando me marché allí, como eran Agustín Redondela, Martínez Novillo, Álvaro Delgado, Luis García Ochoa,

Así fue como yo ya iba conociendo un poco el ámbito de la pintura nacional más importante de la época, estamos lógicamente en pleno franquismo. Se hacía una pintura muy de tradición española tanto paisajísticamente como de figura libre. A mí aquello me interesaba mucho. Esta etapa a la que me estoy refiriendo, es todavía cuando yo estaba en la provincia, todavía yo en Cieza. Y yo ya me dediqué a mis primeros viajes a Madrid, a ver exposiciones de estas gentes y de otros pintores, como la Exposición Nacional de Bellas Artes que montaba el Ministerio de Cultura,....

Pero hubo un momento en el que yo me empecé a plantear, a raíz de una exposición mía en el Casino de Murcia, en la fachada de arriba -antes se exponía ahí- en la que me hizo el prólogo d. Carlos Valcárcel, el padre del que fuera Presidente de la Comunidad⁷⁹”.

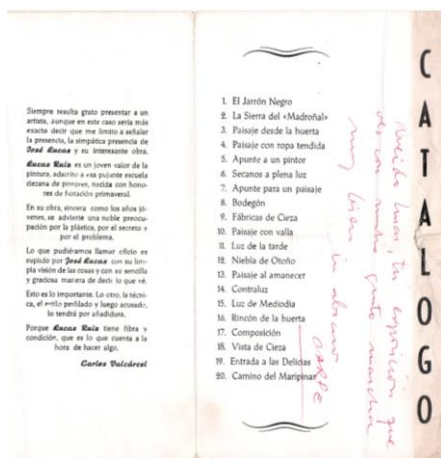


FIGURA III.10 Catálogo Exposición en Cieza (Murcia) de José Lucas. Prólogo Carlos Valcárcel. (1965)

⁷⁸ Segado, A., 7 Pintores con Murcia al fondo. Madrid. Organización Sala Editorial S. A. (1977, pp. 129-143)

⁷⁹ Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014) A) Etapas del pintor I.

“Siempre resulta grato presentar a un artista, aunque en este caso sería más exacto decir que me limito a señalar la presencia, la simpática presencia de José Lucas y su interesante obra.

Lucas Ruíz es un joven valor de la pintura, adscrito a esa pujante escuela ciezana de pintores, nacida con honores de floración primaveral.

En su obra, sincera como lo años jóvenes, se advierte una noble preocupación por la plástica, por el secreto y por el problema.

Lo que pudiéramos llamar oficio es suplido por José Lucas con su limpia visión de las cosas y con su sencilla y graciosa manera de decir lo que ve.

Esto es lo importante. Lo otro, la técnica, el estilo perfilado y luego acusado, lo tendrá por añadidura.

Porque Lucas Ruíz tiene fibra y condición, que es lo que cuenta a la hora de hacer algo⁸⁰”.

Carlos Valcárcel.

Esa fue una de las primeras exposiciones individuales de José Lucas, pero enseguida se fueron sucediendo las muestra individuales y colectivas.

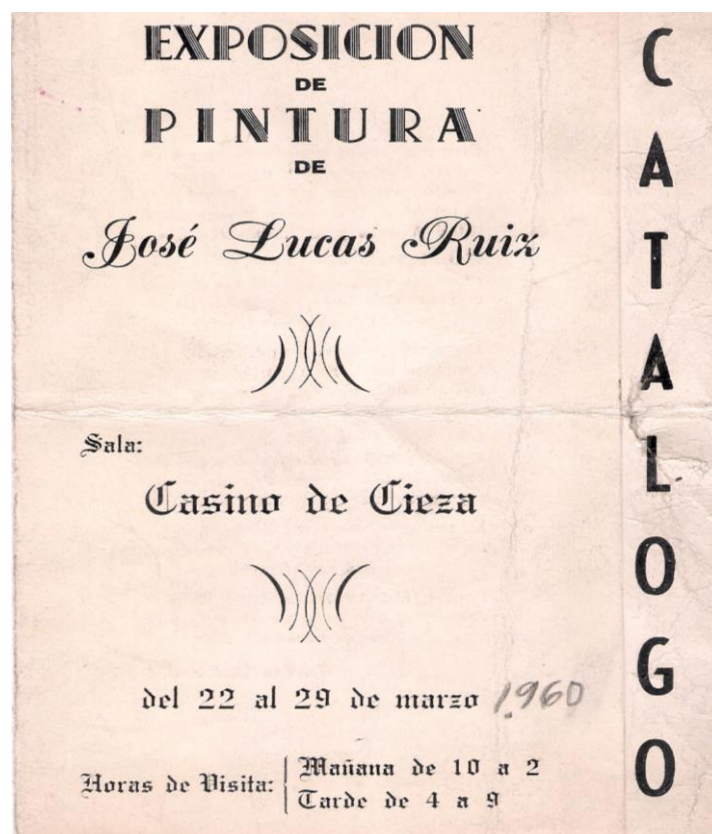


Figura III.11. Catálogo Exposición individual de José Lucas en el Casino de Cieza, Murcia. (1960)

⁸⁰ Valcárcel, C., Catálogo Exposición en Cieza (Murcia) de José Lucas. (1965)

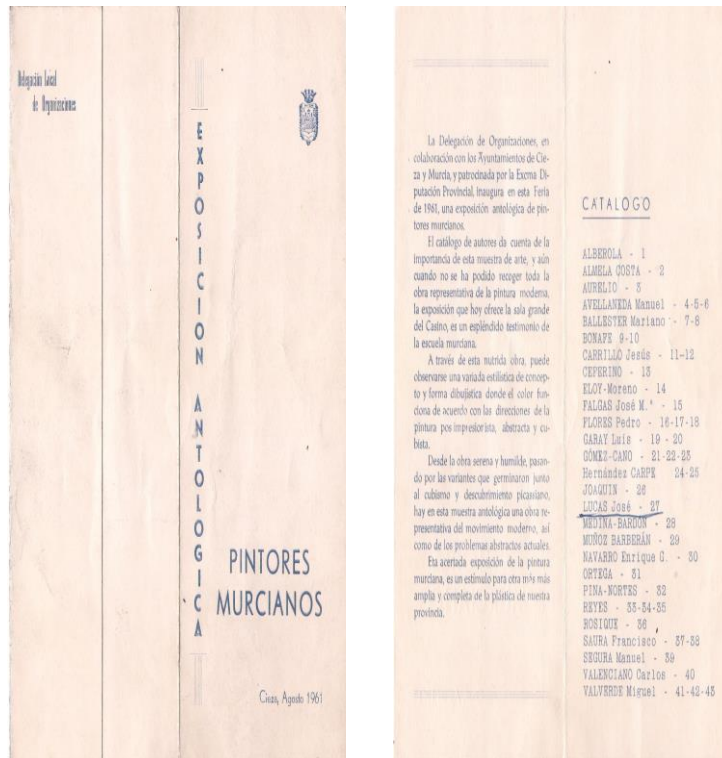


Figura III.12 y figura III.13. Catálogo Exposición colectiva de José Lucas en Cieza, Murcia (1961)

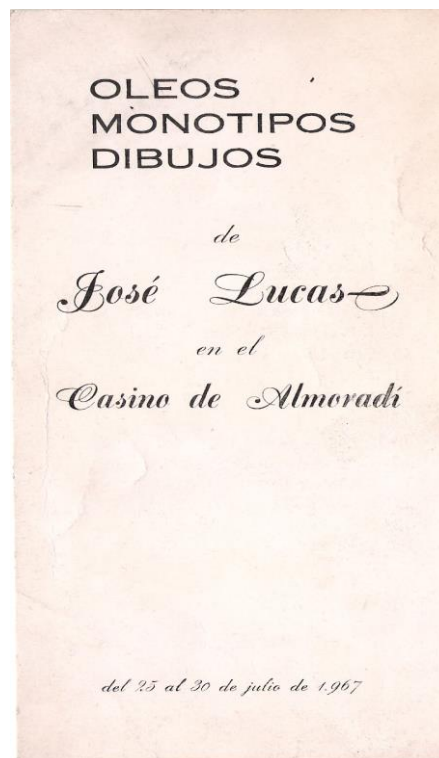


Figura III.14. Catálogo Exposición individual de José Lucas en Almoradí, Alicante. (1967)

Unos años más tarde, ya en 1983, hubo otra exposición colectiva en la que participó también el pintor murciano. Junto a él, otros pintores de la talla de Aurelio,

Vicente Ruiz, José Lucas, García Silva, Barnuevo, Ramón Garza, Martínez Mengual, Paul Stiles, Antonio Ballester, Jiménez Asensio, Salvador Romera y Ángel Haro. La exposición que se llamó Tendencias fue muy comentada en la época.



Figura III.15 y III.16. Catálogo exposición colectiva José Lucas en Murcia. (1983)

“Aquello a mi me fue cargando las pilas y me alimentó tanto mi pasión por la pintura como mi ego de futuro pintor. Yo comenzaba a verme como un pintor y quería hacerme notar. He tenido siempre el problema, y el defecto, de que siempre me he sentido como del pelotón de cabeza, eso me ha hecho siempre estar como muy nervioso, muy atento a conseguir esas cosas que hoy las ves con un poco de candor. Mirando hacia atrás, siento lástima o nostalgia de aquella virginidad que uno empleaba en aquellos años por luchar y abrirse camino.

Fue aclarándose mi vocación. Yo ya quería ser pintor. Pero lo mismo que en mi casa mi padre me compraba materiales cuando lo tomaba como un hobby de niño, después empezó la cosa a complicarse. Mis padres no querían entonces que la cosa fuera a mayores y empezaron los conflictos.

Yo me aprovechaba de que yo era un hijo muy querido por mi padre y por mi madre, y que en mi casa mi opinión siempre se tenía en cuenta para todo. Yo era un niño bastante consentido por mi madre porque soy hijo único, tengo sólo dos hermanas a las que educaron para que a me atendieran y me hicieran palmas a todo lo que yo hacía o decía, por eso yo he salido un “hijo puta” y caprichoso. Bueno..., pero aquello me favoreció. Y llega el momento en el que me planteo marcharme. Fue después de hacer la mili. Yo el servicio militar lo hice un año antes que todo el mundo, por alguna razón, no sé porqué, yo no entiendo de cosas militares,... Estando yo en la mili, ya tenía mucha fuerza con el tema de la pintura y estaba muy volcado en este arte, fue entonces cuando me planteé que iba a ser de mí. Yo no quería ir de Bachiller, yo no quería seguir estudiando ninguna cosa, yo quería ser pintor. Ya con la contraposición de mi casa, con los problemas que yo generé, con mi decisión en mi casa, con los conflictos con mis padres,...”

José Lucas realiza el servicio militar en el Regimiento de Artillería de Campaña, número 18, de Murcia. “Durante el servicio militar tuve además la fortuna de que mis superiores, que se interesaron mucho por mi trabajo, me dejaban tiempo para pintar y procuré aprovecharlo muy bien. Fue entonces, cuando me licenciaron, el momento en que decidí seriamente trasladarme a Madrid. Antes había participado en algún que otro concurso y en exposiciones colectivas. Por ejemplo, me había presentado al «Villacis» y también a un concurso nacional de pintura que organizaron en Jaén, ¡ah! y al concurso que organiza la Caja de Ahorros del Sureste... ¿El primer cuadro que yo vendí? Fue en una exposición que hicimos en Cieza cinco o seis alumnos de aquella escuela que dirigía Juan Solano. Me dieron cuarenta duros por mi primer cuadro. Era un paisaje en el tiempo del otoño y lo recuerdo perfectamente, no ya sólo porque era el primer cuadro que me compraban, sino porque quien me lo adquirió fue un hombre que siempre me ha ayudado y animado mucho. Ha ido siguiendo toda mi carrera de pintor. Se llamaba Pedro Valch. Para mí ·representa un ejemplo de lo que una persona puede ayudar a un pintor, a un artista en sus comienzos⁸¹.

⁸¹ Segado, A., 7 Pintores con Murcia al fondo. Madrid. Organización Sala Editorial S. A. (1977, pp. 129-143)

“Siempre en mi vida, para bien o para mal, las cosas que he pensado las he hecho. Y decidí irme a Madrid. Cuando terminé la mili permanecí un año más en Cieza, seguía pintando y haciendo exposiciones mientras decidía mi futuro. Y a los 23 años decido que me voy a Madrid. Y me fui a Madrid hasta la fecha⁸²”.

Con su llegada a Madrid comienza la segunda etapa de José Lucas. “La segunda etapa ya mucho más comprometida, mucho más profesional, mucho más tremenda. Llega el no dormir y el no descansar. Entregado por completo al mundo del arte, con esa pasión que no sé si es bueno o es malo, pero con esa pasión que yo pongo en las cosas. Una pasión tremenda y con afán de superación y competitividad, y esas cosas mías, que no sé si es uno de mis grandes defectos o una pequeña virtud, no lo sé.

Llego a Madrid y yo quería comerme Madrid por los cuernos, verlo todo en un día, conocer a todo el mundo en media hora, en fin..., las cosas mías. Lo primero que hago es, que como yo sabía desde la provincia, que uno de los centros en Madrid donde se conocía la gente, los famosos,... donde se reunían los pintores más importantes - considerados entonces más importantes- y los poetas más famosos, los escultores, los actores de teatro y de cine, era en el café Gijón, nada más llegar a Madrid lo primero que hice fue irme allí. Yo no conocía a nadie, ni nadie me conocía a mí. Me fui a Madrid en mayo del 69, tenía 23 años cumplidos, alquilé una casa junto a otros tres muchachos, uno estudiaba Ingeniería, el otro hacía Aeronáutica, el otro hacía no se qué, y yo me procuré el ingreso libre en la Escuela de San Fernando. Por las tardes iba a dibujar desnudo, clases de desnudo en vivo al Círculo de Bellas Artes. Es decir, yo me pasaba todo el día pintando, viendo exposiciones, conociendo a gente y luego me dedicaba a irme al café Gijón y, yo que tenía poco dinero para tomar café, yo nunca tomaba café ni tomaba nada, sino que yo me paraba en ese terreno de nadie, ese que está entre la barra y los cajones grandes que tapan la escalera, esa que baja a la cripta del Gijón y esa es la tierra de nadie que yo llamo, y allí me dedicaba a mirar a la gente y a mirarme yo en los espejos. A mí me gustaba mirarme yo en los espejos y considerarme un personaje importante en el futuro del café

⁸² Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en el hotel Rincón de Pepe y en el hotel Arco de San Juan. Murcia, (21/1/2015) B) Etapas del pintor II.

Gijón. Yo era muy delgadito, yo era una sílfide, yo me notaba poco en ningún aspecto, pero mi desafío era que yo me tenía que notar en el café Gijón”.

Entonces yo iba a la hora, cuando podía, que estaban las tertulias de Gerardo Diego, Antonio Buero Vallejo, Enrique Azcoaga que fue quien a mi me llevó al café Gijón, Azcoaga era quizás unos de los críticos de arte de aquella época más importantes. Estamos hablando ya de principios de los años 70. Yo conocí a Azcoaga en uno de los cursos de arte de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo en Santander. Esos cursos estaban patrocinados y organizados por Radio Nacional de España donde los conferenciantes y los ponentes eran, por ejemplo, Camón Aznar, José Hierro, Gaya Nuño, Enrique Azcoaga,.... eran los nombres más importantes de las agencias de arte de todos los medios de comunicación que había en España. Durante aquel curso, en Santander, yo decidí presentarme a Enrique Azcoaga con la excusa de que meses antes él había sido miembro del jurado de un concurso de pintura en Cieza al que yo me había presentado. Le dije que yo vivía en Madrid y él me invitó a ir a las tertulias del Gijón. Se decía entonces que sentarse en la tertulia aquella del café Gijón era mucho más difícil que conseguir un sillón en la Academia de la Lengua. Conseguía así uno de mis retos personales porque unos meses antes, estando yo en el Gijón, mirando aquellas reuniones de Azcoaga, José Luis García Luengo, Gerardo Diego, Antonio Buero Vallejo, José García Nieto, Francisco García Pavón y, tantos y tantos que allí se sentaban, pensé –en esa cosa mía interior, esa cosa desafiante conmigo mismo, esa cosa de querer conseguir la Luna sin moverme de la Tierra- y me desafié a que antes de seis meses, yo me sentaría en esa tertulia. Tardé tres.

En aquella época yo me miraba en los espejos para ver si alguien me miraba, a mí no me miraba nadie, yo era el último mono de toda la gente que iba allí. Estaban Paco Rabal,... los grandes actores de entonces, iba Fernán Gómez, iba Cela, iba Umbral,... iban todos los grandes. Pero yo no tenía ningún acceso a ellos, salvo cuando ya Enrique me llevó allí y me integré en la tertulia del café Gijón”.



Figura III.17 En la cripta del Gijón. Madrid. De izquierda a derecha: Marcos-R. Barnatán, José Lucas, García Nieto y Gerardo Diego. (Febrero 1982)



Figura III.18 En la cripta del Gijón. Madrid. De izquierda a derecha: Enrique Azcoaga, Marcos-R. Barnatán, García Nieto, Gerardo Diego y José Lucas. (Febrero 1982)

Sobre Lucas, Ángel Antonio Herrera (2005) escribía entonces: “Traía la melena de poetón airado y unos zapatos muy rojos, con toda la indignación del rojo, diríamos, que eran un puntazo más o un detalle más de su vocación discutidora o disidente en aquella tertulia de poetas del Gran Café Gijón, según se entra al fondo a la derecha. Hablo de los años 80, y hablo del pintor José Lucas. No era un pintor entre poetas, aunque también, sino más bien el pintor de los poetas. Le tenían ley los presentes y otros, como Vicente Aleixandre o Jaime Siles, los que había retratado con la pupila estupefaciente de quien, además, los ha leído a fondo. A los jóvenes recién llegados a la ciudad, como yo, nos echaba pronto una mano amiga, muy enteramente, y a los vates ya camastrones les metía marcha de mediatarde con su juventud mediterránea, su genio candente, su atareada

desobediencia y su pasión por el surrealismo literario, que incluso practicaba en versos secretos, o no tanto⁸³”.

José Lucas aparece integrado como un miembro más de la tertulia del café Gijón en numerosas publicaciones que se han editado sobre este local madrileño. Villán (2014) nos acerca las historias más “golfas” de este café. Villán reconoce que son infinitos los personajes que han pasado por el Gijón pero que sólo han despertado su interés. En el prólogo de su libro afirma que por este libro pasan aproximadamente unos trescientos personajes. Sin duda son muchísimos más los que han pasado por el histórico café Gijón del Paseo Recoletos. Pero no todos tienen méritos suficientes para aparecer en este relato memorial del autor que es, probablemente, arbitrario y a merced de los designios no siempre objetivos ni neutrales del mismo. Para pertenecer a la tribu del Gijón hay que haber sido un bohemio cuando todavía existía la bohemia, tener detrás a la policía o, por lo menos, a la dueña de la pensión en que habitabas y que no veía la forma de cobrar. Y estar más nutrido de vino, libros y tiempo ocioso, que de buenos alimentos. Haber amado hasta la extenuación y ser amado hasta el límite. Y haber participado en querellas de amor y en incruentas, aunque malvadas, reyertas literarias. Imprescindible un vislumbre de gloria, aunque sin demasiadas expectativas. Con estas exigencias, la condición de gijonero queda necesariamente restringida.

Condiciones que reúne José Lucas, Villán se refiere al pintor murciano en tres ocasiones durante su libro:

“Pepe Lucas, con un don especial para encandilar a la gente, tomaba apuntes de todo: de la tristeza de los poetas, de las curvas jubilosas de las mujeres y del colorido y el ritmo de la corrida en la plaza de las Ventas”.

“Puede que en aquellos tiempos Pepe Lucas fuera el pintor que más poesía leía y más literatura taurina manejaba. Hasta en la mesa de los poetas, aunque estuvieran presentes Gerardo Diego y Rafael Morales, autor de Los sonetos del toro, (...)”

⁸³ Herrera, A., “Orgía en el Conde Duque” Madrid. Diario: El Mundo. (15/10/2005)

“En las reuniones de los pintores Cirilo Martínez Novillo, Pepe Lucas y José Díaz eran transeúntes. Se aburrían pronto de los discursos de Redondela, Pelayo, Conejo, Valdielso, etc., y se iban a las mesas de los poetas⁸⁴”.

También en el reportaje audiovisual, La leyenda del Gijón, que emitió el programa Informe Semanal de TVE1 el 14 de abril de 2012, y que en la actualidad se puede ver en el Canal Internacional de TVE 24 Horas, interviene en tres ocasiones José Lucas. Se trata de un reportaje de Juan A. Tirado y Cristina Moreno. En la primera intervención Lucas relata una de las anécdotas más comentadas del café Gijón, fue cuando un hombre cargado con dos bombonas de gasolina y una caja de cerillas entro en el local. Lucas hace referencia a un artículo de Manuel Vicent que recogía este suceso.

“No ardió el café Gijón”.

Pudo ser un buen remate para algunas biografías. Poetas en llamas, escritores a la brasa, un magistrado convertido en churrasco, un director de cine carbonizado, chuletas de cómico a la parrilla, un pintor abstracto en ascuas 37 pícaros, chulos de calamar, ancianitas, burlangas, novias vespertinas y otros soñadores ardiendo frente a una cocacola. La gloria es lo más parecido al fuego. También la venganza. Antiguamente, los herejes recibían su merecido dentro del resplandor que da la buena leña de encina. Para desinfectar un local lleno de intelectuales de bocadillo ahora existen derivados del petróleo. Ésta es la bella historia de aquella tarde en que no ardió el café Gijón.

Tal vez a esa hora Manolo el Guapo hablaba de naipes con la camisa despechugada, Gerardo Diego llevaba un luto de paraguas cerrado, Buero Vallejo veía en el techo cualquier entierro del conde de Orgaz, Tito Fernández braceaba de un modo napolitano inventando lances de gitanos con el payo Jesucristo, Enrique de Azcoaga decía alguna maldad sobre Calderón de la Barca, Eusebio García Luengo lamía el recuelo de la cucharilla y el juez Clemente Auger contaba cosas de la esencia de España; o sea, de aquellas habas catalanas con jamón que había comido en Gerona. En el café Gijón, bajo la calima, había muchos seres con el puño en la mandíbula, pollastres de cresta aceitada, abogados gallegos, jóvenes posmodernos y alguna tía Enriqueta que

⁸⁴ Villán, J., Madrid canalla. Historias intelectuales y golfas del Café Gijón. Madrid. Ed: Almuzara. (2014).

tampoco pensaba morir sin cobrar la vejez. En ese momento se presentó en escena el extraño galán: un sujeto chaparro, de calva blanda y ojos inyectados de fresa con dos bidones de gasolina de 96 octanos. Gruñiendo levemente para sí como hacen los mensajeros del destino, los puso encima de un velador, junto al tenderete de Alfonso, el cerillero, y entonces lanzó al aire un grito desmesurado que hizo callar hasta el último mono. Mientras quitaba con manos febriles la rosca a su mercancía en medio de un silencio absoluto, con un gallo de herida voz formuló un principio patriótico seguido de una pregunta terriblemente indiscreta.- ¡España ya es una mierda! (...)

Por la esquina llegaban cantando ya las sirenas de la policía. La operación fue cosa de ritual. Los guardias se limitaron a cargar con el bulto, abrieron el maletero del furgón y lo arrojaron dentro como un saco de harina, aunque el sujeto llevaba un pimiento de sangre reventado en la calva. Aquí no ha pasado nada. Al atardecer, esa manzana podrida de Recoletos iba tomando el carácter de cada puesta de sol. Los adolescentes en venta se fijaban con la caderita en las paredes del contorno, las chicas de pelo mohicano patinaban en el paseo, lejos de allí sonaban otras ambulancias, la ciudad exhalaba el fragor de la modernidad, esa que te pone en la arista del acantilado y el café Gijón comenzó a poblarse de nuevos soñadores. Por los tejados cruzaba un helicóptero cuyo sonido es el rock más actual y abajo olía a gasolina de quemar poetas. Los dioses sólo dan una oportunidad en la vida a sus elegidos.

Aquella tarde del café Gijón algunos tuvieron una ocasión de oro para ser transportados a la gloria en un carro de fuego; pero Manuel Blanco Rodrigo, hijo de Martín y de Tránsito, nacido en Dos Torres, provincia de Córdoba, un administrativo pirómano, antes de prender los bidones de gasolina había tenido la debilidad de formular a gritos una pregunta indiscreta: ¿Quién quiere ser mártir? Y cosa rara, nadie quería⁸⁵.

Durante el reportaje José Lucas revive otra anécdota que sucedió entre los escritores García Pavón y Ramón de Garciasol. Entre los dos literatos había una mala relación personal y profesional pero un día García Pavón le pidió a Garciasol que le presentara uno de sus libros, éste aceptó. El día de la presentación, antes de concluir el

⁸⁵ Vicent, M., “No ardió el café Gijón”. Madrid. Diario: El País. Tribuna: Historias de fin de siglo. (10/3/1984) Consultado en http://elpais.com/diario/1984/03/10/sociedad/447721201_850215.html

acto, García Pavón abandonó el lugar y se dirigió a ponerle una querrela al presentador se su ensayo por los improperios que éste utilizó durante su discurso.

En la tercera intervención Lucas defiende la terraza del café Gijón, recordemos que este reportaje se realiza en un momento delicado para el citado establecimiento. Otra empresa ha comprado su terraza, que era su mejor fuente de ingresos, y sin ella los propietarios ven en peligro la continuidad del café. Para Lucas, sin la terraza el café quedará absolutamente mutilado porque la historia de este local no sólo se fraguó en sus salones sino que también se forjó en su terraza.

Este reportaje se puede ver de forma íntegra en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/informe-semanal/informe-semanal-leyenda-del-gijon/1376328/>



FIGURA III.19 José Lucas en el Café Gijón, en el Rincón de la Tertulia de los poetas. Madrid. (2014)

Una vez integrado en la tertulia del café Gijón, José Lucas ancla sus raíces en Madrid. Nos lo cuenta el propio artista en las conversaciones mantenidas durante los meses de trabajo. “A partir de ahí, yo ya tenía un estudio independiente donde yo vivía. Me pasaba el día pintando y procurando vender, porque yo vivía de eso. Gané un concurso que se publicitó en la Escuela de San Fernando, un concurso de dibujo que hacían unos laboratorios de comida para niños que se llaman Milupa. El concurso consistió en hacer unos retratos a los médicos-puericultores de toda España. Nos presentamos todo el mundo y tuve la suerte de ganar el concurso. Entonces con una azafata que me pusieron me dediqué mucho tiempo a hacer retratos, por España, a todos los médicos puericultores, a la mujer, al niño, a quien fuera...y me los pagaban, poco, pero si hacías muchos ganabas dinerito. Empecé a generar un poco de dinero entre los dibujos.

Además, por aquella época mi amigo Paco Prado de La Plaza me ayudó muchísimo. Prado de la Plaza era el crítico de un programa diario de arte de Televisión Española; la única cadena que había en aquella época. Y yo hice una gran amistad con él. Es verdad que yo he sido una persona que, por mi carácter o por lo que sea, que he sido bastante habilidoso para hacer amistades y para hacer ciertos amigos. También he sido muy selectivo y muy “cabrón” y muy mala persona para despreciar a otros. Es la única forma que yo antes entendía que podía funcionar. Si eras condescendiente, eras educado y correcto te jodían vivo. Entonces tenías que ser un poco “hijo puta” y bastante mala persona. No mala persona de hacerle daño a nadie, sino de no tener consideración con nadie, vas a lo tuyo, a conseguir tu propósito, con mejor o peor estilo, sin hacer daño físico a nadie, sencillamente, es que esas eran las directrices que yo me marcaba y yo no estaba por la labor de perder el tiempo. Yo iba a conocer a la gente que a mí me importaba y de la que yo tenía que aprender.

Entonces me colocaron,... me coloqué -digo que me colocaron porque fue un amigo quien me llevó- en mis ratos libres a pintar los cartelones de cine de la Gran Vía de Madrid, que esa era una de mis aspiraciones. Me hice especialista en ojos, bocas y orejas. Y allí me mataba a trabajar y ganaba poquísimo porque eso es un mundo muy miserable. Entretanto, había muchas subastas de arte de pequeña monta en Madrid y allí vendía los cuadros que iba pintando, así fui sobreviviendo.

Me fui presentando a concursos, concursos nacionales muy importantes de arte, en Ávila, Salamanca, Madrid, Segovia, Bilbao, en fin, por toda la geografía española, Marbella... y tuve la inmensa suerte -porque esto de los premios es un problema de suerte, no es un problema de valer- que gané algunos de los más importantes. Después cuando ya uno ha ganado varios premios te arrepientes y ya no quieres recibir más galardones, porque lo peor que le puede pasar a un pintor es hacerse un profesional de los premios. Yo iba a los premios porque eran de mucho dinero, estaban dotados con una importante cuantía económica y yo necesitaba el dinero. Yo no tenía un duro. Y necesitaba el dinero. A mí me gusta la vida, siempre, y me sigue gustando,... las mujeres y la hostia. Eso requiere el tiempo, dedicarle un poco de tiempo y un poco de dinero. Y yo necesitaba ganar dinero. Necesitaba dinero. Entonces, cuando me llevaba esos premios como yo estaba, sino comprometido por lo menos moralmente sí porque ya salía con la que hoy es

mi mujer. Yo nunca fui novio de nadie, teníamos una cierta libertad que yo me había tomado, me había dado yo mismo, de la que, normalmente, casi nadie, en aquella época tenía.

A mí me marcó mucho el tener un estudio propio en Cieza, eso me daba mucha libertad, pero moralmente estaba comprometido con esta mujer. Yo no era un hombre “para casarme” y lo sigo sin ser, pero mi madre que era muy católica, muy beata, no quería que yo le hiciera ninguna faena a la muchacha -esas cosas de los pueblos- y me casé. Me casaron con la persona, que seguramente había que casarse, pero por el procedimiento que a mí no me gustaba, que era la Iglesia. José Lucas contrajo matrimonio con Maruja Herrero el 20 de marzo de 1975. Ese mismo año, el 28 de diciembre, nace su hijo Antonio y el 5 de julio de 1977, nace su hija María.

En mi casa siempre se ha vivido de forma cómoda, no he visto nunca angustias, ha habido otro tipo de problemas, pero no angustias de deudas ni de dinero. Eso se imprime en el carácter de cada uno, y yo no quería alquileres, ni angustias de dinero, por eso con uno de los premios de pintura más importantes que gané me compré dos pisos en Madrid. Pude así conseguir otros de mis retos personales, cuando salí de Madrid, mi padre me ingreso un dinero en una cuenta por si lo necesitaba, me prometí no tocarlo y así fue. Años más tarde se lo devolví de forma íntegra.

Ya entro en una vorágine de ser un pintor conocido al que ya le hacían reportajes en periódicos nacionales, como ABC, como otro periódico que había entonces, Informaciones, Pueblo,... Todavía no existía El País, no existía El mundo.

En esa etapa descubro en profundidad el mundo del teatro, y entonces realizo una serie de personajes de tragedia. Toda mi pintura es entonces muy expresionista, muy dramática. Así comienza una etapa que dura hasta hoy.

Hay que recordar que, en 1971, yo me presento a unas becas que surgieron en Alemania, becas de pintura. Gané esa beca y estuve residiendo un año en Ulm-Donau. Ulm es la ciudad donde nació Einstein, y Donau quiere decir Danubio, que lo cruza el Danubio. Una ciudad extraordinaria, preciosa, maravillosa,... Era pequeña, de provincia. Eso supuso un cambio radical en mi vida y en mi pintura, el conocer la pintura salvaje

alemana, el expresionismo alemán de la época. Yo estaba acostumbrado a pintores como Solano, Pancho Cossío, Benjamín Palencia, por supuesto Goya,... pero este descubrimiento me cambió totalmente.

En Alemania me sorprendieron todos los grandes expresionistas alemanes. Yo conocía, evidentemente como todos los españoles, la pintura impresionista francesa pero, aunque me parecía una pintura magnífica, era demasiado dulce para mi temperamento, para mi forma de pintar. Yo sintonicé mejor con la pintura expresionista alemana y los países del norte, con nombres como Oskar, Nolde, Permeke y todas las generaciones posteriores a ellos como Edvard Munch.

En Alemania me dediqué a viajar por todos los países limítrofes, Yugoslavia. Fui descubriendo un mundo que a mí me apasionaba y que me transformó.

Aunque si hablamos de influencias, hay que retrotraerse un poco a una etapa que me marcó toda mi vida, afortunadamente. Y es que yo, desde muy joven, siempre fui muy lector. Yo tenía verdadera pasión por la poesía. Tuve, tengo y espero seguir teniendo un profundo respeto por la poesía, y ese respeto empieza por no escribir poesía. Seguramente porque no estoy dotado para eso. El mayor respeto que yo le profeso a la poesía es no escribir poesía. Pero sí creo que sé leer poesía, que es muy distinto. No todo el mundo sabe leer poesía. Sabe el ejercicio físico de leer y escribir, pero no la poesía, no es así. La poesía, cualquiera, como la de José Hierro, dice mucho más de lo que dice, las imágenes poéticas son mágicas y hay que saberlas sacar de entre los versos. No todo el mundo está dotado para eso. Si no sabes leer la poesía con ese “pie forzado”, difícilmente entenderás la poesía. Yo creo que lo que me ayudó muchísimo para desarrollar mi vida, fue el entendimiento de la literatura. Hasta el extremo que yo siempre me he sentido mucho más identificado con los poetas que con los pintores. A mí los pintores siempre me han parecido pesadísimos, cepporros, bastante poco cultos, salvo excepciones, y tiene que ser así porque es un oficio manual, absolutamente disparatado. El pintor se ha dedicado a pintar y no a leer, salvo casos excepcionales como el mío.

Yo sé escribir a mi manera. Y he escrito muchas cosas, pero he tenido el pudor de no enseñarlas. Yo que he sido tan poco pudoroso en nada, pues ese pudor para mí es un tema serio.

La literatura me condiciona la vida de mi segunda y mi tercera etapa, y hasta hoy. Yo no soy un pintor literario, entendamos por no ser un pintor literario el no ser un pintor anecdótico, no ser un pintor de historias, de contar no se qué, de pintar un poema. Yo no pinto un poema. A mí el poema me puede dar veinte mil imágenes, pero esas imágenes sirven para enriquecer mi imaginación., y entonces yo lo aplico a mi sentido del color, ...

La literatura y el expresionismo marcan mi pintura. Yo no he sido un pintor de cambios, de “saltos de caballo”. Mi pintura ha evolucionado dentro de una línea, depurando lo que he considerado que en cada momento había que hacer. Soy un pintor que siempre he estado a contracorriente, y por eso, yo siempre he sido un “pintor isla”. “Pintor isla”, es decir, pintor que no está adscrito a ningún grupo, a ninguna escuela, a ninguna moda, sino que yo he pintado lo que he querido toda mi vida. Yo soy como muy ecléctico. Y el eclecticismo rompe normas. Yo he pasado de la abstracción más absoluta a pintar el Retablo de la Lujuria o el Minotauro, por ejemplo, y después, volver a la abstracción.

Por ejemplo, cuando yo pinto los murales de la Asamblea, esa es la consecuencia todavía, es la reminiscencia que me queda de la influencia alemana. Después, entro en un período de abstracción total y absoluta. El homenaje a Rilke, el homenaje a Odilon Redon, el homenaje a Mallarmé,... Empiezo con los cuadros grandes, abstractos, homenajes a estos personajes y siempre con la obsesión mía por la literatura y la poesía. En mis homenajes no trato de contar un poema de ellos, ni mucho menos, son esos estados de ánimo que me crean sus lecturas. Y yo pinto desde ese estado de ánimo. Porque claro, siempre se pinta desde un determinado estado de ánimo, sino no se podría pintar. Tanto si es de estar en el apogeo como de estar en el perigeo.

Cuando estoy en verdadero furor de esa parcela de la abstracción entro en un período de dudas. Bueno, yo siempre estoy en un período de dudas, siempre me pregunto si aquello valdrá para algo, quiero decir, para la historia. Otra cosa es que yo viva de eso, y que yo crea en lo que yo estoy haciendo, sino ni lo vendería, ni lo enseñaría. Yo tengo que estar convencido de lo que hago. Otra cosa es que la historia coincida conmigo o la historia me vuelva la espalda, eso ya lo veremos. De momento, no me ha vuelto la espalda. Yo he hecho en cada momento lo que me ha dado la gana, sin atender a disciplinas, ni

mucho menos autodisciplinas. Yo no soy disciplinado en nada, y mucho menos obediente. Toda mi vida he sido una desobediencia total y absoluta a mí mismo, no digamos a los demás. Si he hecho algo que ha coincidido con el gusto de los demás es pura coincidencia, pero nunca un deseo de agradar en el arte. Procuro ser educado, procuro ser correcto, pero sin que eso me lleve a los niveles de atadura. Yo necesito ser libre, por lo menos en lo que yo entiendo como libre. Y yo si no es así, no puedo trabajar, ni puedo pensar, ni puedo vivir, ni puedo compartir mi vida con alguien, ya procuro yo esa libertad entenderla bien y que no haga daño.

Durante este período, año setenta y nueve, un verano mientras estaba en Mazarrón, en una etapa ,que todos los hombres y las mujeres pasamos, cada uno a su estilo, yo estaba muy motivado por la erótica. Hago un dibujo grande, yo soy muy dado a los grandes tamaños, me siento muy cómodo en ese formato. Realizo un dibujo grande, de más de dos metros por 1,60 ó 1,70 de ancho. Hago un dibujo muy expresionista y muy erótico, sin contar una historia erótica. Una cosa es la erótica y otra cosa es el Kamasutra. Y entonces resulta que hago un dibujo que me gustó, allí clavado en la pared de mi estudio de Mazarrón, y hago otro, todavía más fuerte y que me gustó más que el anterior , y hago otro, y otro... Cuando ya habían tres o cuatro dibujos surge una idea que yo no tenía preconcebida, ni había pensado que aquello podía ser una gran exposición. Hablo de El Retablo de la Lujuria. Si tú lo analizas paso a paso, en el catálogo están puestas las piezas muy paso a paso, con mucha intención. Bajo esa circunstancia vamos viendo aquellas historias, vamos al cuadro del Retablo ese largo que se abre y está allí toda la parafernalia aquella. Entonces me di cuenta, cuando tenía cuatro o cinco dibujos, que aquello podía ser una gran exposición, cosa que yo no me había planteado a priori. Me entusiasmo con aquello, me entusiasmo,... dibujo y dibujo y dibujo. Aquello va tomando el cuerpo que yo quiero. Cuando estaban todos los dibujos grandes hechos, entonces pienso que a aquello le faltaba algo, a aquello le faltaba el último grito, el último exabrupto, la última patada en la boca para los bienpensantes, para la gente de orden a la que detesto. Y de ahí hago un cuadro de 12 metros que es una gran alegoría del erotismo.

Fue una prueba que me hice para comprobar que yo que soy un pintor de formación clásica, podía romper con todo el academicismo de mi formación y hacer esa serie figurativa en medio de todo mi furor abstracto.

Después sigo en una línea ecléctica, a caballo entre la abstracción y la figuración y un día pienso algo, un sueño mío que yo tenía desde hace mucho tiempo. Yo soy muy amante de los clásicos porque sigo opinando, como tanta gente, pero yo convencido, de que todo está en los clásicos, desde el amor, hasta la guerra, hasta la soledad, hasta el pensamiento, la filosofía... Todas las cosas importantes de las que se tiene que nutrir un ser humano, todo está en los clásicos. Una mujer no es una mujer perfecta para amar a un hombre si no lee a Ovidio. Yo estoy muy hecho en los grecolatinos, en todos los ámbitos de la vida, y leyendo los clásicos tienes la partida ganada. Como yo me conocía la mitología, me conozco, algo bien, todo el mundo mitológico griego, indio y romano, yo venía desde hace mucho tiempo tratando de hacer dos mitos que eran: uno Minotauro y otro Narciso.

Narciso está sin hacer, sólo hay cosas sueltas. Otro de mis proyectos es el Retablo de Venus”. En este punto de la conversación José Lucas nos descubre cuál será uno de sus más importantes trabajos en el futuro próximo. De forma inédita nos desvela lo que sin duda algún día será una de las exposiciones más importantes del país. El Retablo de Venus tiene su germen en los primeros años del pintor en Madrid.

“Cuando yo llegué a Madrid me dediqué muchos años a ir a las clases de dibujo libre, allí no había ni profesores ni nada, sólo modelos en vivo. Desde entonces he querido hacer un retablo, de desnudos, pero ya no con esa figuración académica, sino jugando con la abstracción. La grandeza de la humanidad es el cuerpo de la mujer, es lo más parecido al mundo grecolatino⁸⁶”.

Y como “El Retablo de Venus”, otro de los proyectos de José Lucas es “Bestiario”. Comprobamos como el artista se mantiene activo con varios proyectos, el pintor mantiene la vitalidad y el espíritu luchador de la juventud.

Tras el inciso de presentarnos algunos de sus proyectos, Lucas continúa analizando su vida y su obra. “Empezaba la década de los ochenta y yo estaba inmerso en el trabajo. Empieza, además, a consolidarse mi amistad con los mejores poetas de este país y mi afán por la poesía y por la literatura. Es entonces cuando pienso que me tengo

⁸⁶ Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014) D) Su llegada a Madrid

que acercar más a los poetas, no solamente leer su poesía, sino hablar con ellos, y un día le planteo a Gerardo Diego que quiero hacerle un retrato. Me dijo que sí. Una vez realizado me dijo que era “maravilloso” y me propuso que se lo hiciese a Dámaso Alonso. Le dije que me diera una tarjeta porque yo no lo conocía personalmente y entonces me introdujo en la tertulia.

Yo entré en la tertulia en 1971, pero Dámaso Alonso ya entonces no iba al Gijón. Estaban Gerardo, Antonio Buero Vallejo, Paco García Pavón, José García Nieto, Enrique Azcoaga,... Toda la cultura de aquella época se movía en trono a tres ejes, comenzábamos por la tarde en el Gijón, seguíamos en el Gades para terminar en Bocaccio. Esas eran mis noches durante muchos años junto a Raúl del Pozo, Ángel Antonio Herrera,... En aquellos lugares de Madrid, se fraguaba toda la cultura, la más importante, la de Gil de Biedma, la de Caballero Bonald, Claudio Rodríguez...lo mejor de lo mejor, son intimísimos amigos míos. Para estar más cerca de aquel círculo cultural, busqué un estudio cerca del Gijón”.

Díez de Revenga, en su artículo: “José Lucas. El mundo del pintor”. Describía así el antiguo estudio del pintor murciano: Se asciende penosamente por la empinada escalera galdosiana. Es el Madrid del barrio de las Salesas y hay que llegar hasta el quinto piso de una finca centenaria. La escalera de madera acompaña con sus profundos y a veces quejumbrosos sonidos la subida interminable. Hay descansos con asientos de rinconera, en donde deben aliviar tan pesado trayecto, los ancianos inquilinos de la casa. La escalera y todo lo que la compone, peldaños, barandal, maceteros, rejería, recuerdan una casa familiar del barrio parisino de los Inválidos, cuyos sonidos y el mismo penetrante olor a cera hacen al visitante evocar inevitablemente.

El premio está al final de la escalera. Al entrar al estudio, un mundo infinito de luz invade al visitante, ya acostumbrado a la penumbra circular y envolvente de la escalera galdosiana. Balcones abiertos reciben el cielo amplio de un Madrid por esta zona reposado y sin humos. La luz que penetra en el recinto, ilumina formas y colores en lienzos de grandes dimensiones, Las figuras de la imaginación de José Lucas van cobrando vida, mientras éste se abalanza materialmente sobre unos desmesurados lienzos que, uno tras otro, van descubriendo interiores llenos de magia y expresión vitalista. Una

violencia implícita descubre en los cuadros de Lucas sus concepción de la vida como lucha y como fiel sinceridad.

El pintor va descubriendo al visitante su universo artístico, interrumpiendo su constante e incontenible hablar con silencios prolongados y expresivos, mientras los azules, los amarillos y los rojos van componiendo las formas en la gran dimensión del cuadro. Tras cada muestra, Lucas habla y habla, cuenta, comenta, desgrana una interminable lista de nombres: son los amigos, los amigos de cada día diseminados por el Madrid de la zona de las Salesas, el Madrid próximo al María Guerrero, que tiene su límite final en el Café Gijón.

Sólo la presencia de un nuevo lienzo, sólo la muestra de un nuevo rostro encendido en multitud de signos aparentemente indescifrables, vuelve a provocar el silencio. Lucas únicamente calla cuando su oyente contempla el nuevo cuadro y el ritual vuelve a repetirse con el misterio de un silencio especial. La luz de los balcones da fuerza y esplendor a los mundos formales y cromáticos creados por José Lucas. El espectador queda ensimismado en una diluida reflexión imprecisable⁸⁷.

Aquel estudio estaba situado en la calle Conde Xiquena, hoy el estudio de José Lucas se encuentra en Conde de Peñalver. Por aquel piso, cercano al Gijón, pasaron los artistas más relevantes del momento. Los literatos de más renombre. Allí se mantuvieron muchas conversaciones, un documento que si hoy se conservase, asegura Lucas, tendría un valor incalculable. “¿ Tú sabes lo que sería hoy un documento que no tendría precio si yo lo tuviera en mi mano? Pero ese concepto mío y esa idea mía de la autenticidad, de la legitimidad, de la honestidad -una honestidad no cristiana, sino pagana, laica-, si yo hubiera grabado aquellas conversaciones hoy sería un tesoro.

Allí, en mi estudio realicé casi todos los retratos, excepto el de Dámaso, Vicente Alexandre y Jorge Guillén, que lo hice en Málaga.

⁸⁷Díez de Revenga, F. J., *José Lucas “El mundo del pintor.”* En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. (1987) Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

El de Dámaso lo hice en su casa que era espectacular, la biblioteca de Dámaso era la más importante privada, que yo jamás, he visto en mi vida.

El retrato de Vicente Aleixandre tuve que hacerlo en penumbra porque tenía un herpes. Cuando le dieron el Premio Nobel le salió un herpes por toda la cara y no podía ver ni un rayo de luz. Aleixandre tenía ya casi ochenta años, estaba muy cansado; tuve que hacer el en dos sesiones.

Con Gerardo fue con quien más relación tuve. Fue una relación diaria durante 25 años . Además, compartíamos aficiones como los toros o la pintura. Gerardo era el único, junto con Alberti, que sabía de pintura, los demás no tenían ni idea de eso.

Gerardo era el más completo porque era un músico impresionante, era un pianista impresionante y un musicólogo muy entendido de la música teórica y práctica.



Figura III.20 José Lucas con Gerardo Diego en el entierro de Vicente Aleixandre, Madrid, Cementerio de La Almudena. (15/12/1984)



Figura III.21 De izquierda a derecha: J. Lucas, Dámaso Alonso, Maruja Herrero (mujer del pintor) y Gerardo Diego. Madrid, (1979)

Alberti era un vividor, era un señorito andaluz, conmigo fue muy correcto, tenía la mala hostia de señorito andaluz con la gente, pero conmigo no. Alberti lo que quería era vivir, era un vividor. Era genial. La poesía seria de Alberti está en tres o cuatro libros, sobre todo, Sermones y Moradas, ese es el libro cumbre. Tiene otras cosas muy buenas. Marinero en Tierra y Versos Humanos, La amante y A la pintura. En 1925 Alberti y Gerardo compartieron el Premio Nacional de Literatura de España, con un jurado formado por Antonio Machado, Unamuno,...

El poema de “Al del Museo del Prado”, de Alberti, es un poema maravilloso, extraordinario, nadie ha hecho el ensamblaje pintura- poesía mejor que él”.

En otra de las conversaciones mantenidas con el artista, Lucas nos revela otros aspectos de su relación con estos poetas. “Cuando yo hago el retrato de Alberti, después de conocer ese extraordinario libro de “A la pintura,” un libro del año 1945, publicado en Losada, Buenos Aires; el poema “El Museo del Prado” me pareció tan asombroso, tan extraordinario, tan colosal poema... Lo mismo me sucedió con el poema que le dedica a “El Bosco” me pareció tan libérrimo, en contraste con la formalidad, con la métrica exacta, con la clasicidad del lenguaje y de la composición del poema “Museo del Prado”, que había que plantearse un retrato como muy ortodoxo en un sentido y muy heterodoxo en otro. Todavía sigo creyendo, después de tantos años, que lo conseguí. Ese fue el fenómeno que yo viví cuando hice el retrato de Alberti. Cuando yo creía que este poeta del 27 me podría dar un sentido libérrimo, todavía más, del color, de la forma... no fue así.

Aunque pueda parecer una contradicción, todo lo contrario me pasó con Jorge Guillén. Guillén fue un hombre tan ortodoxo que a mí me produjo un sentido de libertad. Quizás, en este sentido, me influyeron más que sus lecturas, ciertos comentarios que me hizo. Por ejemplo, como cuando estábamos él y yo en su casa de Málaga, y me mostró su falta de entendimiento acerca de una serigrafía que tenía en su saloncito de un apartamento situado en el Paseo Marítimo, nº 29 de Málaga. Me hizo una observación, en un tono muy comedido, como él era, muy respetuoso, pero dejándome ver su falta de entendimiento de la pintura moderna o del arte moderno. La serigrafía era de Chillida, el artista había tomado un verso suyo como lema de una escultura, y él se quejaba de que

aquello no lo entendía, ni veía ninguna relación entre aquella serigrafía de Chillida y su verso. Cuando terminé el retrato de Guillén, fue como si sintiera que me soltaban ciertas amarras, noté que se rompían ciertas ataduras y tuve una época que me sentí más abstracto que nunca.

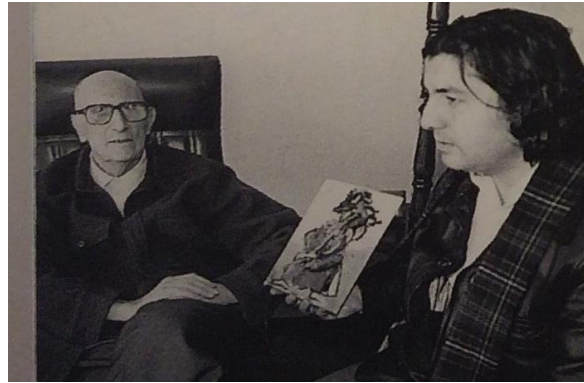


Figura III.22 José Lucas con el poeta Jorge Guillén en Málaga. (Invierno de 1979).

Por otra parte, recuerdo perfectamente la impresión que me causó el retrato de Gerardo. Un hombre tan variante en su obra, tan diverso en su concepto poético, que pasó del creacionismo al surrealismo, a la métrica clásica, a la métrica del soneto,... Hay un libro de Gerardo que a mí me parece asombroso como imagen, un libro sensacional, es “El Romancero de la novia”. Un libro de juventud que a mí me parece fantástico. También me resulta extraordinario “Soria”, y me parece un gran libro “Poemas adrede” que publicó la Colección Adonais en los años cuarenta. Esa variación, esos saltos de estilo y de concepto poético, ese paso por todos los movimientos de vanguardia, es lo que a mí me sugería su obra. Me enseñó que se podía pasar de la abstracción absoluta a la clasicidad, a esos retratos tan exactos de concepto y tan académicos como los que yo hice sobre ellos.

Con todo esto quiero decir que las influencias son a veces incontrolables, piensas que un movimiento poético te puede llevar a una cosa libérrima porque el poeta así lo es y sin embargo el efecto es el contrario. Y acabo de poner los ejemplos de Alberti y de Guillén, dos efectos contradictorios donde parece que la libertad te la va a dar Alberti y lo concreto, lo clásico te lo va a dar Guillén y resulta todo lo contrario.

En cuanto a Dámaso, era su ortodoxia y su heterodoxia. Yo me imaginaba un cuadro de un poema suyo como era “Mujer con Alcuza”. Es un poema extraordinariamente hermoso. Y eso me provocó, las imágenes de aquel poema, me

provocó una serie de cuadros hechos a base de manchas que eran como personajes humillados.

Y ya solo falta esa cosa de poema luminoso, aunque luminoso en el fondo más que en la forma, que tiene la poesía de Aleixandre.

Estas son las influencias que recuerdo del proceso de estos cinco poetas tan emblemáticos de la poesía española. Las generaciones posteriores también dejaron cierto poso en mí. Poetas como Luis Rosales, como Panero,...

También las generaciones venideras, la segunda edad de plata de la poesía, Claudio Rodríguez, Juan Carlos Sahagún, Francisco Brines, Caballero Bonald, Ángel González,...

Después vinieron las últimas generaciones que eran los postnovísimos entre los que estaban Felipe Benítez Reyes, Antonio Molina, Luis Antonio de Villena, José Ramón Ripoll, en definitiva, una serie de poetas muy de mi interés.

Aquí acaba la serie de retratos a los poetas y los procesos, los cambios y la metamorfosis que se producía en mí cuando hacía estos dibujos y leía los poemas de estos autores que he citado⁸⁸.

“Todo este conocimiento sobre los poetas y mi relación con ellos supusieron para mí un salto brutal. Se desarrolló en mí una sensibilidad dormida sobre el mundo de la literatura y sobre el porqué de las cosas en la vida de las personas cuando estamos sometidos al rigor y a la disciplina del mundo del arte. Porque esto no es más que rigor y disciplina. La disciplina es fundamental, el esfuerzo del trabajo diario es fundamental. Si tú no trabajas a diario, tu lo tienes jodido, lo tienes mal. Tu tienes que trabajar cada día. Pensar las 24 horas del día en el mundo del arte y sobre todo pensar en arte. Plantarte lo que no tienes que hacer que lo que tienes que hacer. Porque lo que tienes que hacer es sencillamente el resultado de lo que no tienes que hacer.

⁸⁸ Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en hotel Rincón de Pepe y hotel Arco de San Juan. Murcia, (5/11/2014) E) Los retratos a los poetas del 27.

Yo lo que quiero es que mi vida esté enfocada a la pintura. Además es que no tengo tiempo, no tengo tiempo de más, ni más fuerza. Cuando vives solo y te tienes que forjar en la vida, el esfuerzo es mayor, el doble de esfuerzo. No es como cuando has vivido una vida ordenada en un pueblo y eres un muchacho estupendo y llevas una vida muy ordenada algo que yo detesto y odio a muerte.

Pero bueno, no todo el mundo es como yo, cada uno tiene su forma de ser y es feliz a su manera. Yo es que no soy feliz, yo no he sido feliz nunca. Yo soy el infeliz más contento del mundo, yo he sido un infeliz que siempre estoy contento, pero yo soy un infeliz total. Si la felicidad consiste en hacer lo que te salga de los cojones yo he sido el tío más feliz del mundo, pero es que yo no sé si consiste en eso. Mi vida ha tenido mucho interés en otros aspectos, es verdad, yo lo sé, porque le he dedicado muchas horas a la vida. A la vida que yo he querido llevar, a la vida que yo he querido hacer.

Yo estoy hecho entre la mejor y la peor gente de este país, pero cuando digo la peor, digo la peor. Otra cosa es que yo haya tomado nota de eso. Así aprendía lo que no había que hacer y esto es importante porque de esa forma se aprende lo que hay que hacer, esa es la formación.

Los poetas te decían cosas, los que no sabían de pintura, que eran mágicas. La irresponsabilidad de no saber que, a veces, resulta absolutamente genial. Te abre pautas que ellos no saben, te dicen cosas que uno que sabe no se atreve a decir, por eso no puedes despreciar a nadie que no sepa. Recordemos el dicho de Platón en “La Academia”, en el ágora, en la plaza pública, Platón decía “que nadie entre aquí que no sepa geometría”. Los que entraban, que no sabían geometría, enseñaron muchas cosas a Platón. La mayoría de los que no saben son unos imbéciles, unos cretinos por la condición de ese cinismo, ese atrevimiento a decir, pero hay otros que cuando dan en el clavo, dan en el clavo bien.

Cuando yo dejo de pintar los retratos de los poetas, yo percibo que soy otro, yo le quito dramatismo al hecho de pintar, yo le doy intensidad a mi forma de pensar en el pre-cuadro, lo que quiero pintar; otra cosa es que salga o no salga. Pero mi capacidad de pensar lo que quiero hacer si la tengo muy desarrollada y cuando termino de hablar con los poetas, de hacer los retratos, no sé si yo tenía tan desarrollada esa condición o lo que

tengo es esa condición más depurada. Hay una depuración en el concepto de lo que quiero hacer y de lo que pienso hacer.

Aprendí a desdramatizar la vida, que es una de las cosas fundamentales para lo que vale la cultura. La cultura vale para desdramatizar la vida entre miles de otras cosas. Desdramatizar. Y un pintor, y un escultor, y un poeta y un músico tiene que desdramatizar. El arquitecto, por ejemplo, tiene que desdramatizar un barranco, tiene que pensar en el edificio que va a hacer y no ver la catástrofe. Eso lo explica mejor que nadie Mallarmé en su hoja en blanco; la tragedia del lienzo en blanco del pintor.

El día que comienzas una obra y pones un lienzo en blanco en el caballete, empieza un pequeño sudor que te recorre toda la espalda. Es esa especie de sudor psicológico. Tú tienes una teoría, una idea formada de lo que quieres pintar pero cuando tienes la brocha en la mano aquello no sale aunque hayas estado toda tu vida pintando. Entonces, hay que desdramatizar esa situación de empezar a pintar, empezar a pintar, empezar a pintar... Echas una primera mancha y otra y otra y aquello, si realmente has dado en el clavo, con la primera mancha, aquello va solo. Si se te atranca le das la vuelta y, a lo mejor, te encuentras con la sorpresa de que lo que tú no habías pensado al darle la vuelta te hace cambiar de idea y es más bonito al revés como tú lo habías empezado, o quizás es más bonito apaisado que de pie, que vertical... y por ahí sigues. Esa es la forma. Eso no lo puedes hacer cuando es un retrato, estamos hablando cuando no hay disciplina, cuando hay libertad. Eso obedece a ese principio, a esa máxima, de que en cualquier manifestación del arte los propósitos no cuentan, lo que cuentan son los resultados.

Hay un soneto de Gaya, que es absolutamente genial, y dice: “pintar es limpiar, ir limpiando, ir eliminando y lo que queda es la pintura”.

Es tan genial como cuando Bécquer se preguntó ¿qué es poesía?

Eso es infinitamente mejor que “volverán las oscuras golondrinas...” No, “poesía eres tú”. No encuentro más explicación que esa. Esta es la historia. ¿Qué es la pintura? Lo que queda después de ir quitando del lienzo todo lo que sobra y al final lo que queda es la esencia. Eso es la pintura. Sea clásica, sea figurativa, sea abstracta, sea cubista o sea como tú quieras que sea. El misterio, la magia y la genialidad está en saber cuando has

quitado lo justo y cuando has dejado lo que tienes que dejar. Ahí, ahí está el problema. Cuántos cuadros echamos a perder por estar insistiendo y rizando el rizo, hay un momento que el cuadro lo que le sobran son pinceladas. Si cada vez que pones una pincelada más es como si le echaras un escupitajo, el cuadro te lo rechaza. Para eso hay que tener una piel, una sensibilidad, hay que tener un talento, saber dónde está el punto justo de la cosa. Como todo en la vida, eso es la sustancia y la esencia.

Una persona como tú, como yo, personas que nos hemos ocupado de formarnos, cuando te encuentras perdido no hay un clásico que no toque el tema en el que tú estás perdido, sobre todo los griegos. Qué puede haber de poesía que no esté en Horacio, que no esté en Virgilio, que no esté en Lucrecio, que no esté en Ovidio, yo no he encontrado nada. Son padres de familia de millones y millones de hijos cada uno, no hay poeta sin hijo, no hay poeta sin padre, no hay pintor sin padre. Lo mismo que en la vida no hay hijo que no tenga madre en el arte no hay hijo que no tenga padre.

Todo circula alrededor de estos poetas que te he dicho. Y todo el teatro está alrededor de Sófocles. Shakespeare es una mierda sin Sófocles, Lorca sin Sófocles es una mierda, Valle-Inclán sin Shakespeare sería menos...

La poesía es la que nutre todo, cualquier manifestación artística sin la poesía es muy difícil. Si hablamos de mis etapas hay que destacar que yo he sido muy rilkeano. A mí siempre me han vuelto loco los "*Sonetos a Orfeo*" y las "*Elegías de Duino*", son dos libros fundamentales de Rilke. He leído, releído, y más que leído y son unos poemas que me llenan de imágenes que, a lo mejor, no son las que tú ves, ni las que ve aquel.

Para mi Rilke fue, en un momento determinado, una fuente inagotable de imágenes. Pero de ahí pasé a un poeta muy diferente, muy distinto. Hasta el extremo de que yo le dediqué una exposición entera que se llamaba "*La Arquitectura del Humo*". Me refiero a Lorca. En la exposición que llevé a cabo, no interpreto sus imágenes, sino el poso que había dejado en mi espíritu leer una, dos, tres, diez veces los dos libros más contradictorios que tiene, que son: "*Romancero Gitano*" y "*Poeta en Nueva York*". Nada hay más contradictorio que eso. Y la conclusión que yo saqué es que Lorca es pura imagen, pura metáfora, pura genialidad. Por eso en la exposición "*La Arquitectura del Humo*" todos los cuadros están titulados con un verso de Lorca. Yo he sido muy

lorquiano, pero conforme voy cumpliendo años resulta que me siento cada vez más cerca suyo como dramaturgo que como poeta, aunque me siga volviendo loco su poesía. Yo no he visto un poema más maravilloso, no conozco un poema y un poeta más extraordinario... como el poema “*Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*”, en la parte tercera, “¡Eran las cinco en sombra de la tarde!/ La sangre derramada/ ¡Qué no quiero verla!” Yo no he visto nada más genial.

Y uno pinta de forma distinta si dibuja una mancha que quiere ser un árbol o que quiere ser una paloma. La fuerza del poema te predispone y te da la vuelta cien veces y te lleva y te trae y te sube. Eres como un pelele que te tira para arriba y te echa la vuelta para abajo... esa es la fuerza de un poema. Un cuadro no hace eso con un poema, un poema con un cuadro sí.

Te da un nuevo concepto del arte pero te da también la oportunidad permanente de conocerte a ti mismo, de descubrirte otra vez. Uno es una continuidad de descubrimientos. Uno se tiene que escarbar día a día, quitar tierra de encima hasta dejar lo esencial. Dejar la esencia, ese es el misterio, esa es la magia⁸⁹”.

Tras conocer las primeras etapas de José Lucas, en otra de las conversaciones mantenidas con el artista, el pintor nos relata como se fue desarrollando su obra en la década de los ochenta. Hay una etapa en la que empiezo a hacer obras de gran formato, esto es en los años ochenta. Fue entonces cuando realicé uno de mis cuadros preferidos, el mural que está en la escalera principal de la Asamblea Regional de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. Allí hice dos o tres murales y una serie de unos collages.

Eso era un momento de convulsión tanto en mi vida pictórica como en mi vida privada. Y como consecuencia, pienso, de esa peripecia personal. Empecé a insistir en este tipo de lenguaje que es el que encierra este cuadro. Se desbordó nuevamente el sentido del color que hay siempre en mi pintura, de ese color que yo siempre digo que es consecuencia de ver amanecer en la huerta, y ver los colores limpios del rocío de la noche iluminados por el sol primero de la mañana. Esos verdes llenos de matices, esos rojos,

⁸⁹ Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en hotel Rincón de Pepe y hotel Arco de San Juan. Murcia, (5/11/2014) D) ¿Qué es la pintura?

esos amarillos, esos azules de la huerta y luego, evidentemente, pasarlos por el tamiz personal de cada uno, porque sin duda en esa visión influye la mirada de cada uno. Yo no sabía que la huerta era capaz de enseñarme a “mirar” y ,sobre todo, a sentir los colores como me ha enseñado. Yo no tenía conciencia entonces, pero por más que pienso, por más que reflexiono sobre mi sentido de entender el color, yo no he dado con ninguna otra clave que no sea que eso lo aprendí al mirar en la huerta.

La huerta para mí no solamente me enseñó a “mirar”, la huerta me enseñó algo más importante todavía que es a “ver”. Sabemos todos que una cosa es mirar y otra ver. Y esa etapa fue bastante larga en mi vida. Cuando terminé los murales de la Asamblea yo me metí en un proyecto que me fue muy grato de hacer, fueron los murales cilíndricos de la Estación del Carmen de Murcia. Y al terminarlos, me encargaron los murales de la Estación de Chamartín de Madrid. La renovación de estos espacios públicos se llevó a cabo con el entonces Presidente de Renfe. En aquella época se pretendía renovar todas las estaciones, modernizar este país, en definitiva, quitarle ese tinte siniestro que tenían los cuarteles, las estaciones de la Renfe y las escuelas públicas, donde el color único era el gris, ese gris plomizo, oscuro, siniestro que tenían todos estos estamentos del Estado. Y yo tuve la suerte de que se me encargara nada menos que la Estación de Chamartín, dejándome libertad absoluta para que yo hiciera lo que yo considerara oportuno. Entonces, dado a la altura que está el peatón, el transeúnte, para bajar a las vías, y que los murales quedarían al alcance de la mano, pensé que el material más idóneo era la cerámica cocida a muy alta cocción, a muy alta temperatura porque así es imposible que sprays u otras pinturas pudieran dañar la obra. Se trajeron los pigmentos cerámicos de Alemania, Por eso decidimos emplear aquel material, fue una experiencia nueva para mí, no nueva de novedosa en el sentido de ser el primer trabajo de cerámica, pero sí el de trabajar a esa temperatura. Una experiencia apasionante que también cambió el rumbo de mi visión de las cosas.

Yo en ese trabajo tan fuerte, tan arduo, en el que disfruté y sufrí tanto, a partes iguales, porque nunca se sabía, era una incertidumbre cada vez que había que meter una partida en el horno de cerámica pintada para que se cociera, no se sabía si aquello iba a salir bien o aquello iba a estallar dentro del horno o iba a ver algún incidente que hiciera

repetir el trabajo. Afortunadamente tuvimos las máximas de las suertes y no hubo necesidad de repetir nada y todo salió perfecto de cocción.

Anteriormente a esto yo tuve una experiencia muy reciente que era otro trabajo inmensamente grande, era un trabajo pictórico pero de un mensaje, de un contenido cultural cien por cien, que fue el Paseo de Cieza.

El Paseo de Cieza es un paseo que yo consideré oportuno regalárselo a mi pueblo para celebrar que había llegado la democracia a España. Durante el primer gobierno socialista y siendo alcalde Ramón Ortiz yo ofrecí a mi pueblo, pagando los gastos de materiales y de estas cosas, hacer gratis este trabajo cerámico que supone la aportación mía al Paseo de Cieza.

Este trabajo no deja de ser una antología poética y una antología de personajes de primera línea de la cultura universal. Hay un verso de Eliot que dice “solamente creen en lo divino aquellos que lo son”. Hay también máximas, frases, versos sueltos en la parte baja de las columnas, de Fray Luis de León, Góngora, Quevedo, Cervantes, Lope, también de la Generación del 98, Juan Ramón, Antonio Machado, Manuel Machado,... Después el 27, Lorca, Alberti, Guillén, Alexandre, Cernuda, Jorge Guillén, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, poetas alemanes,... Y Unamuno que está junto a una frase que le dijo a Millán-Astray en la Universidad de Salamanca: “Vencer no es convencer, venceréis pero no convenceréis, tenéis la fuerza pero os falta la razón”.

En fin, yo trate de recoger ahí todo lo que era lo más sobresaliente de la historia de la poesía y de la literatura española en la parte baja, en la base, de las columnas pero, sin embargo, en la parte alta de las columnas van dedicados a la personas más importantes desde el punto de vista histórico y desde todos los puntos de vista más importantes, de la literatura, la cultura, el cine, la ciencia, todo. (...) Personajes como Ortega y Gasset, Nietzsche, Kant, Schopenhauer y tanta y tanta gente. Eso es una lección, antología poética y de cultura universal que yo intenté dejar escrito a fuego en el Paseo de mi pueblo. Lamentablemente, por problemas de incultura política y social y humanística de dos o tres alcaldes últimos que han pasado hemos llegado al lamentable hecho de que está todo destrozado. Eso es también un símbolo de los tiempos que corren.

Cuando terminé el Paseo hice un trabajo grande, importante, para la factoría El Pozo, de Alhama de Murcia. Ahí hice un mural grande que hay a la entrada y una serie de obra de tamaño grande también que hay en las dependencias. En la entrada a esa fábrica te recibe ese mural al que me estoy refiriendo que es un poco alegórico. Tiene un tema muy libre pero al mismo tiempo en él intenté hacer alguna pequeña concesión y meter un tema alegórico a la matanza del cerdo desde el punto de vista tradicional. No es un tema que domine el cuadro, el cuadro lo dominan otros conceptos como es el color. Yo estoy de acuerdo con el poeta Luis Rosales cuando afirmó que en la pintura moderna el tema ha desaparecido. Ahora la pintura encierra la estricta pintura, la pintura moderna es pura pintura porque prescinde del tema. No se cuentan historias, ni entierros ni batallas ni otras peripecias del ser humano, sólo obedece a lo que es el lenguaje puramente plástico. Es la pintura por la pintura.

Y así llegamos, años y años, a nuestros días. Quiero recordar también una exposición a la que le tengo un especial cariño. Fue en la Galería Biosca, en Madrid, en el año 1995. Esa exposición se titula “Homenaje a Luis Buñuel”. Es un homenaje a uno de los cineastas más admirado por mí y con el que más de acuerdo estoy en toda la forma de entender el cine que tiene, yo coincido plenamente con él. En esta muestra dedicada a Buñuel, todos mis cuadros tenía influencias de todos los poetas que yo andaba leyendo por aquella época y que tenían cierta analogía con este cineasta, los románticos alemanes, los románticos ingleses y, naturalmente, todos los poetas de postguerra de la poesía española y también del 27⁹⁰”.

La exposición a Buñuel es una de las muestras más importantes de José Lucas, se desarrolló en la Galería Biosca, una de las salas de arte más relevantes de España. Sus exposiciones copaban las páginas de cultura de la mayoría de diarios nacionales, cuando su fundador, Aurelio Biosca, falleció los rotativos le dedicaban sentidos homenajes. En alguno de esos artículos se incluía el nombre de José Lucas.

⁹⁰ Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en hotel Rincón de Pepe y hotel Arco de San Juan. Murcia, (5/11/2014) G) Etapas del pintor III.

MIÉRCOLES 24 DE OCTUBRE DE 1995

EL MUNDO 81

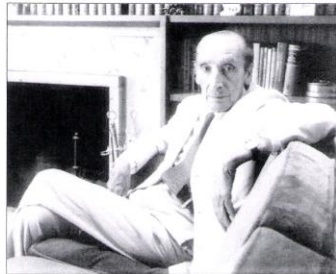
CULTURA ESPECTÁCULOS

El fundador de la Galería Biosca sucumbió el domingo en Madrid a un enfisema pulmonar a los 87 años — Fue el primero en exponer al grupo El Paso y a artistas como Tápies o Saura — Tuvo a Juana Moró como directora artística

Muere el padre de los galeristas españoles Aurelio Biosca fallece tras medio siglo de defensa de las vanguardias

EL MUNDO

MADRID — Los intelectuales como pero, ante todo, fue un declarado enemigo de los modales de la alta sociedad...



El fallecido galerista Aurelio Biosca, en una fotografía del año pasado.

Se graduó en los años 40 y 50. Aurelio Biosca nació al norte de España en el pueblo de San Adrián de Júcar...

Biosca fue galardonado, entre otros honores, con la medalla de oro de Alfonso XIII (1924) por su labor de impulsor de las artes...

Un espíritu emprendedor

MARCOS RICARDO BARNATÁN

Ha muerto el doctor de las galaxias multicolors. Fue una batalla una y muchas la memoria artista de nuestra ciudad. Aurelio Biosca fue un espíritu emprendedor...

que habían elegido pintar en París. El segundo de ellos murió antes de ir a París y se quedaron los tres...

«Promovió un foro importante en esa España tediosa»

El mundo. La muerte de Aurelio Biosca ha causado gran pesar entre quienes le conocieron...

Estuvo Tàpies. «La apertura siempre que una provincia se encontraba»...

Crónica de una vida. La dedicación al arte, comenzó a Biosca, según el primer Crónicas de una vida...

José Hernández también destacó por su papel de galerista y de un pionero...

Antonio López. Para el mundo, Biosca fue una de las personas más importantes...

José Bofill. El historiador también lamentó la pérdida de Biosca...

Figura III.23 “Muere el padre de los galeristas españoles”. Madrid. Diario El Mundo (24/10/1995)

En este artículo Marcos Ricardo Barnatán escribía “el olfato de Aurelio Biosca formaba parte de su leyenda, durante muchos años sus artistas eran unos verdaderos privilegiados ya que vendían sin problemas sus obras en tiempos en que vender un cuadro era un auténtico milagro. Uno de sus últimos fichajes fue el de un gran pintor que no se deja ver demasiado en las galerías de Madrid: José Lucas⁹¹”.

En resumen, toda mi obra, a través de tantos años, ha estado, si no condicionada, por lo menos, si influida por ese estado de ánimo que periódicamente me ha ido dejando la lectura de poetas y de autores literarios y que son de mi absoluta preferencia.

Unos días estaba de acuerdo con ellos, otros días menos, como me pasa con los músicos. Yo diría que soy absolutamente beethoveniano pero otro día soy de Bach, sin que eso quiera decir que deje de ser beethoveniano. Hay días que yo soy muy de Mahler

⁹¹ Barnatán, M. R., “Muere el padre de los galeristas españoles” Un espíritu emprendedor. Madrid. Diario El Mundo (24/10/1995)

y hay otros días que soy de Mozart y hay otros días que prefiero a Wagner, y hay otros días que escucho a Liszt.

En fin, soy voluble en mis estados de ánimo y en mis apetencias y en mis preferencias, tanto en el tema de la poesía como en el tema de la música, y ésta es la consecuencia de todas estas experiencias musicales y poéticas; la consecuencia de todo eso es la obra que he tratado de explicar en distintos momentos de mi vida⁹².

Durante las conversaciones mantenidas con el artista, José Lucas nos explica también la parte escultórica de su obra. “La escultura surge en mí desde siempre. Yo me crié en un taller de carpintería que era de mi familia. Era un taller grande donde lo mismo se hacían las puertas y las ventanas de los edificios de aquella España, que se hacían muebles de gran ejecución. Yo había educado también mi mirada y mi forma de ser allí. Eso va dejando un poso que te enseña por ejemplo cómo resolver los temas de espacio.

Yo tengo una predisposición para entender el espacio y el volumen, cuando conoces eso ya sólo queda lo principal, que es saber inventar la forma para ese determinado lugar.

Obtuve ese aprendizaje, sobre todo durante los años en los que estuve más indeciso sobre mi futuro, al terminar la mili. En esa época conviví bastante en el taller de mi padre, allí había gente bastante gente trabajando y fui aprendiendo los trucos para resolver los problemas de volumen y de espacio.

Yo era un amante, y soy, de cualquier manifestación artística pero la escultura siempre fue un tema que no me fue muy ajeno, quizás por la influencia de estas cosas que acabo de explicar, y entonces hice una serie de esculturas para Radio Nacional de España de la época.

Hice una serie de trofeos para distintas instituciones hasta que vino la hora de hacer una fachada, fueron los altorrelieves en acero corten que hay en el centro cultural

⁹² Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en hotel Rincón de Pepe y hotel Arco de San Juan. Murcia, (5/11/2014) G) Etapas del pintor III.

municipal en Cieza. Esa fue la primera pieza de grandes dimensiones que yo hice en formato considerable.

Y de ahí pasé, por invitación del grandísimo arquitecto Juan Antonio Molina, a hacer una escultura que para mí es de un grandísimo recuerdo. Con esa escultura también disfruté y sufrí muchísimo al mismo tiempo. La parte más complicada fue la del encofrado, lo que es la parte de madera, los moldes de fundición de una grandísima escultura en tres elementos. Esta escultura está en la Casa del Agua en el Pantano de Santomera aquí en Murcia. Juan Antonio Molina confió en mí para una escultura de esas dimensiones, de esa naturaleza y tuve la suerte de dar con un excelente carpintero que fue quien, bajo mi dirección, hizo el encofrado. Un molde donde dentro debían fundirse las piezas sensacionales, fue un encofrado maravilloso, que se realizó en El Palmar, hasta diez camiones de gran tonelaje se trasladaron al lugar donde está hoy ubicada la escultura. Era una obra muy comprometida desde el punto de vista técnico que a mí me dejó un gran sabor de boca.

A continuación yo seguí haciendo piezas pequeñas, después tuve la oportunidad de hacer por encargo de la firma El Pozo del Grupo Fuertes, concretamente de Tomás Fuertes, el Presidente del Grupo, tuve la oportunidad de hacer una escultura que está situada a la entrada de Alhama. Está situada en una calle que se llama Avenida Antonio Fuertes y esa escultura es homenaje a él.

Una escultura de casi 15 metros de altura, hecha en acero corten, acero brillante y elementos con color, una bola y algún otro elemento con color. Esa es una pieza que a mí me gusta mucho que se llama “Viento y Luna”.

Luego, cuando el Ayuntamiento de Murcia estaba haciendo las rotondas principales de la ciudad le encargó una serie de esculturas a personas de mucho prestigio en el mundo de la escultura como Canogar, Miquel Navarro,... Entonces yo hice esa gran escultura, de tamaño, cuando digo “gran” digo de tamaño, que está en la Avenida Miguel Induráin esquina con la antigua carretera de Málaga.

Fue una escultura que también padecí mucho por su inmensa dimensión y por la inmensa responsabilidad de su ubicación. Estuve dirigido por un ingeniero municipal de

caminos que fue quien calculó la cimentación, la resistencia de esa escultura. Una escultura de más de 30 metros de altura que pesa unos 40.000 kilos, está hecha en acero corten, acero brillante y acero en varias texturas. Estas son las experiencias más significativa que he tenido en el mundo de la escultura.

En la actualidad, tengo en proyecto varios trabajos. Sigo trabajando, como es lógico, día a día en el caballete, preparando posibles exposiciones para un futuro no muy lejano, pero tampoco hay gran prisa dada la situación que hay en este país, porque montar exposiciones de un gran calibre, como yo suelo hacer, conlleva una importante inversión en todos los aspectos y por eso hay que frenar un poco y esperar a ver si es posible que tengamos la suerte de que vengan tiempos mejores que permitan mostrar el arte que se está haciendo”.

Si le preguntamos a Lucas por el color y la luz de su obra y si estos han variado a lo largo de su vida artística, el pintor lo tiene claro, “varía a diario. El color y la luz no son más que la consecuencia, aparte de otras cosas, de un estado de ánimo. Son la consecuencia de lo qué haya ocurrido en mi vida, de qué me preocupe, de qué me satisfaga o qué me disguste, de qué me atraiga, de qué me repugne,....

Yo soy, en muchos aspectos de mi vida, una persona que no puedo evitar -no lo digo como virtud, lo digo como defecto- ser hipersensible a las cosas y entonces no es que dramatice, estoy educado para no dramatizar, pero me afectan las cosas como a todo el mundo y si las cosas me son gratas, evidentemente, mi estado de ánimo es distinto que si las cosas me resultan desagradables, yo funciono a merced de ese condicionamiento.

Yo tengo ahora mismo varios proyectos que sé seguro que van a salir, la mayoría de ellos, pero ya me tengo que ir dando prisa porque no tengo años como para dormirme en los laureles.

Creo que he hecho obra, bastante, pero, sin que suene a falsa modestia, si tengo que decir convencido que yo tengo mucha más ilusión por la obra que estoy pensando y la que tengo en proyecto por hacer que por la obra que ya he hecho. La obra que ya he hecho, yo me acuerdo de ella cuando me la recuerdan, como ahora, cuando se me habla de ella, cuando no, difícilmente yo vuelvo la cabeza para atrás. Lo hecho, está hecho y

regodearme en eso no sirve más que para ver los defectos que hoy puedo ver en esa obra y sus desaciertos. Yo no soy una persona de regodearme en etapas pasadas. Yo me siento víctima de mi futuro pero nunca de mi pasado. El presente lo asumo a medias porque tengo la libertad de ir variándolo según lo voy viviendo”.

A pesar de las variaciones que José Lucas ha podido tener en su obra, a pesar de sus etapas y transformaciones, el pintor murciano tiene unas señas de identidad que lo hacen exclusivo. Es la autenticidad. Al mirar una obra de Pepe Lucas distinguimos su firma, entre todos sus trabajos hay un nexo común que nos hace reconocerlos con una sola mirada. El artista nos explica cómo lo ha conseguido, “Usemos el tópico que supone ese verso hermoso de Machado “se hace camino al andar”. Podríamos aplicarle ese poema a mi obra ya que toda ella tiene unas señas de identidad difícilmente confundibles con otro pintor. He sido fiel a la senda. He sido un artista que no recuerdo haber echado por atajos nunca. Yo he andado siempre el camino principal, el que yo he considerado principal y me he sido fiel. Algunas veces habré dado pasos para adelante y otras veces habré dado pasos para atrás, pero lo que cuenta es al final del camino. Lo importante es en cuánto tiempo se ha hecho y cuántos kilómetros se han recorrido. Eso es lo que cuenta. Yo no puedo estar contabilizando los arrepentimientos, las torpezas, los tropezones,... Yo no sé las veces que me he caído, sin embargo sí sé, las veces que me he levantado⁹³”.

A continuación repasamos los datos más importantes de la vida artística de José Lucas:

Selección de exposiciones individuales:

1962 Sala de Exposiciones de la Asociación de la Prensa (Plaza de la Cruz). Murcia.

1964 Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Murcia.

1965 Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros del Sureste de España. Murcia.

⁹³ Anexo 8.1.3. Conversación mantenida en hotel Rincón de Pepe y hotel Arco de San Juan. Murcia, (5/11/2014) G) Etapas del pintor III.

- 1967 Sala de Exposiciones de la Excma. Diputación Provincial. Murcia.
- 1968 Casa de la Cultura. Murcia
- 1971 Galería de Arte "Nuño de la Rosa ". Murcia.
- 1973 Sala Municipal de Exposiciones (Plaza de Santa Isabel). Murcia.
- 1974 Galería de Arte "Thays". (Lorca Murcia).
- 1975 Galería de Arte "Chys". Murcia.
- 1976 Galería de Arte "Rosales". Madrid.
- 1976 Galería de Arte "Chys". Murcia.
- 1977 Galería de Arte "Rosales". Madrid.
- 1978 Galería de Arte "Thays". Lorca (Murcia).
- 1980 Sala de Arte de la Caja de Ahorros de Antequera (Málaga).
- 1981 Galería "El Coleccionista". Madrid.
- 1981 Galería de Arte "Chys". Murcia
- 1982 Galería "El Coleccionista". Madrid.
- 1982 Galería "Espí". Torrelavega (Santander).
- 1983 Galería "Yerba". Murcia
- 1985 Galería-Librería "Delos". Madrid.
- 1987 Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad de Murcia
(inauguración de la Sala).
- 1987 Colegio Oficial de Arquitectos. Murcia .
- 1987 Galería "Clave". Murcia .

1992 Galería "Thays". Lorca (Murcia).

1992 Sala de Exposiciones "El Martillo" . C.A.M. Murcia.

1992 Sala de Exposiciones del Rectorado. Universidad de Murcia.

1993 Sala de Exposiciones de la C.A .M. en Alicante.

1993 Sala de Exposiciones de la C.A.M. en Elche.

1993 Sala de Exposiciones "La Muralla Bizantina ". Cartagena.

1995 Galería "Biosca". Madrid.

1996 Galería "La Aurora". Murcia.

1997 Galería "F. Serrano". Cieza (Murcia)

1999 Exposición Galería "La Ribera". Murcia.

1999 Exposición *El Retablo de la Lujuria*. Centro de Arte Palacio Almuñé. Murcia.

2001 Exposición *El Retablo de la Lujuria*. Sala Municipal de Exposiciones "Lonja del Pescado" Alicante.

2004 Exposición *Minotauro*. Centro de Arte Palacio Almuñé. Murcia.

De octubre de 2005 a enero de 2006 Exposición *Minotauro*. Centro Cultural Conde Duque de Madrid (Sala de las Bóvedas). Área de las Artes Ayuntamiento de Madrid.

2012 Centro de Arte Palacio Almuñé. Murcia.

Selección de exposiciones colectivas:

1964 V Exposición Nacional de Arte de Albacete.

1967 Exposición-Concurso "Alonso Cano" . Granada .

- 1970** Exposición Nacional de Arte Contemporáneo. Madrid.
- 1970** I Bienal Nacional de Pintura "Félix Adelantado" . Zaragoza.
- 1970** Exposición Nacional de Arte. Valdepeñas (Ciudad Real).
- 1970** VII Salón Nacional de Pintura de lo C.A.S .E. Murcia.
- 1970** Concurso Nacional de Pintura "Villacis".
- 1970** Excmo. Diputación Provincial. Murcia.
- 1972** Exposición Nacional de Arte. Valdepeñas (Ciudad Real).
- 1972** Concurso Nacional de Pintura "Villacis" . Excma. Diputación Provincial de Murcia.
- 1972** Exposición "Premio Azorín". Excma. Diputación Provincial de Alicante.
- 1973** I Certamen Nacional de Pintores Españoles. Cieza (Murcia).
- 1974** Exposición Nacional "Premio Ciudad de Murcia" . Excmo. Ayuntamiento.
- 1974** I Exposición Primer Concurso de Pintura Contemporánea Española "Costas de España", convocado por IBERIA, Líneas Aéreas de España.
- 1974** V Bienal de Pintura "Extremeña " . Badajoz .
- 1975** II Exposición Nacional de Pintura "Adaja". Ávila.
- 1975** I Bienal de Pintura y Escultura. Santander.
- 1975** Exposición "Gran Premio de Pintura del Círculo de Bellas Artes" . Madrid .
- 1976** Exposición Nacional de Pintura "Villacis". Excma. Diputación Provincial de Murcia.
- 1976** Exposición Nacional de Pintura "Premio Ciudad de Murcia". Excmo. Ayuntamiento .

- 1976 III** Exposición Nacional de Pintura "Adaja". Ávila .
- 1976 II** Exposición-Concurso Gran Premio Nacional de Pintura "Francisco Gil" .
Salamanca .
- 1976** Pintura Joven de Hoy "Sala Rosales". Madrid.
- 1976 II** Bienal Internacional de Arte . Pontevedra.
- 1976** Pintores Jóvenes de Hoy. "Sala Piquio". Santander .
- 1977 II** Exposición Nacional "Gran Premio del Círculo de Bellas Artes de Madrid"
.
- 1977 II** Bienal Internacional de Arte. Marbella. (Málaga) .
- 1977 VI** Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes. Madrid.
- 1978 V** Bienal del Tajo. Excmo. Ayuntamiento de Toledo.
- 1978 V** Exposición de Arte Joven. Revista "Blanco y Negro". Madrid.
- 1979 V** Bienal de Pintura "Ciudad de Zamora" .
- 1979** Exposición "Europa" de Pintura para jóvenes pintores pertenecientes a
países miembros del Consejo de Europa, celebrada en Ostende (Bélgica).
- 1980 II** Exposición "Gran Premio Nacional de Pintura del Círculo de Bellas Artes"
. Madrid (conmemoración centenario del Círculo de Bellas Artes).
- 1980** Pintores Murcianos de Hoy en Cataluña. Barcelona.
- 1981** Exposición Nacional de Arte en Valdepeñas (Ciudad Real).
- 1981 II** Edición del Concurso "Ciudad de Burgos" .
- 1982** Exposición Nacional de Pintura, convocada por la Cámara de Comercio e
Industria de Madrid.

1983 "Tendencias " (Aula de Cultura CajaMurcia) . Murcia.

1985 Exposición-Concurso de Pintura convocada por el Congreso de los Diputados. Madrid.

1985 "Tendencias II" [Aula de Cultura CajaMurcia) . Murcia.

1985 Arte de Murcia en Madrid (Museo Municipal) Comunidad de Madrid.

1986 Arte en Murcia (Palacio de San Esteban , Comunidad Autónoma de Murcia).

1990 Exposición 25 Pintores Murcianos. 25 Años de CajaMurcia. Murcia.

1990 Exposición-Homenaje a las Víctimas del Franquismo. Madrid.

1990 Exposición-Homenaje a las Víctimas del Franquismo. Bilbao.

1990 Exposición-Homenaje a las Víctimas del Franquismo . Valencia.

1991 Homenaje a Pepe Ortega. Galería "Villanueva". Madrid .

1998 Exposición-Homenaje a Aurelio Biosca. Museo Español de Arte Contemporáneo. Ministerio de Educación y Cultura. Madrid.

1998 Exposición "Eclecticismo". Galería "F. Serrano". Cieza. Murcia.

2010 Exposición homenaje del Ayuntamiento de Sitges (Barcelona) al poeta Premio Nobel de Literatura 1977 Vicente Aleixandre. Esta exposición itinerante por las más importantes ciudades españolas, fue llevada a cabo durante año y medio⁹⁴.

⁹⁴ La exposición fue organizada por la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, el Ayuntamiento de Sitges y la Fundación Gabarrón, con la colaboración de la Fundación Pablo Iglesias, para recordar a Aleixandre (Sevilla, 26 de abril de 1898-Madrid, 13 de diciembre de 1984) en el 25 aniversario de su muerte. Además, tiene como objetivo devolver al poeta de la Generación del 27 al primer plano de la vida cultural y «reivindicar la categoría de quien fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura en 1977», según explicó Gabriel Serrano, comisario de la muestra y teniente de alcalde de la ciudad catalana. Para ello, añadió, «se han mezclado disciplinas y lenguajes artísticos», una fórmula creativa que el espectador puede valorar a través de un montaje que ofrece el cuadro o la escultura acompañado del poema que los inspiró. Al tiempo, conocerá la vida del poeta a través de grandes paneles cronológicos y contemplará revistas y primeras ediciones de sus libros de finales de los años veinte.

Entre los 25 artistas de la muestra está el escultor Francisco Leiro, quien ha transformado en madera de tejo 'Rostro final', mientras que Juan Genovés ha conseguido representar en un acrílico sobre

2015 Exposición homenaje del Ayuntamiento de Sitges (Barcelona) al escritor Manuel Vázquez Montalbán. (En el momento de redactar esta Tesis Doctoral, la citada exposición tenía previsto su inauguración de forma inminente.)

Premios más importantes:

1975 Premio Nacional de Pintura "Ciudad de Cartagena".

1976 Premio Nacional de Pintura "Adaja", Ávila.

1976 Gran Premio Nacional de Pintura "Francisco Gil", Salamanca.

1976 Premio de Pintura en la IV Bienal Internacional de Arte, Marbella.

1976 Premio "Línea de las Artes", instituido por el Diario "Línea", de Murcia, por ser el artista plástico más destacado del año entre todos los nacidos en la Región de Murcia, por conseguir este mismo años tres premios nacionales de pintura y uno internacional.

1977 Premio Nacional de Pintura "Caja de Ahorros Provincial". Murcia.

1977 Premio Nacional de Pintura "Ciudad de Murcia" (Excmo. Ayto. de Murcia.

tabla y resina 'Llueve'. 'No existe el hombre' es el tema de la fotografía de Ramón Ballester y 'El olvido' inspira la abstracción de Enrique Brinkmann. Luis Gordillo ha elegido 'Canción a una muchacha muerta', y Antón Lamazarés, 'El viejo y el sol'. **'Los años' ha sido tema de la aguada de José Lucas**, que contrasta con la fotografía 'Vida', de Fiona Morrison, la pintura 'El límite', de Antón Patiño, y la impresión digital de Manolo Quejido, 'A don Luis de Góngora'. Rey ha visto reflejada en el agua 'Ciudad del paraíso', y Riera 'El mar negro', como un objeto desechable. 'Dos vidas' tienen movimiento y aire de ilustración a través de Uclés, en contraste con la sinfonía de azules de la recreación por Vaquero Turcios de 'Poderío de la noche'. En cambio, Maïs ha puesto volumen a 'Sombra final', 'A una cabeza dormida' se ha convertido en espiral en la pintura de Menchu Lamas, y 'El enterrado', en una inquietante tabla de Frank Jensen.

Completan la muestra 'Bomba en la ópera', dibujo de José Hernández; 'En el cementerio', de Florencia Coll; 'Vida', un sueño de Ciria pintado sobre estampación digital; 'Vida final', 'collage' de Javier Balda; 'Las manos', óleo de Arranz-Bravo, y 'Rostro tras el cristal', de Carmen Calvo.

'La oda', ilustrada por dibujos de los niños de la guerra cedidos por la Universidad de San Diego, se puede leer también en un vídeo, mientras que otra proyección recorre la biografía de Alexandre a través de fotos del legado familiar cedidas al Ateneo de Madrid y digitalizadas por Alejandro Sanz. La exposición, acompañada de un catálogo que incluye obras de otros autores dedicadas a Alexandre, así como partituras basadas en sus poemas, ha recorrido los lugares en los que residió el poeta y a partir de septiembre visitará algunos de los centros que el Instituto Cervantes tiene repartidos por el mundo.

1977 Primer Premio de Pintura en el V Certamen Nacional de Arte en Talavera de la Reina (Toledo).

1978 Primer Premio de Pintura en el Certamen Nacional de Arte de Majadahonda (Madrid).

1978 Finalista en el Concurso Nacional de Arte Joven, de la Revista "Blanca y Negro". Madrid.

1981 Segundo Premio en la II Edición del Concurso Nacional "Ciudad de Burgos".

1982 Mención honorífica con Medalla de la Exposición Nacional de la Cámara de Comercio e Industria de Madrid.

Colecciones:

Obras suyas se encuentran en colecciones de España, Francia, Alemania, Chile, México, Yugoslavia, Inglaterra, Estados Unidos, etcétera, Así como en:

- Museo de Bellas Artes de Murcia.
- Museo Arte Contemporáneo de Granada
- Colección Doctor Zarandieta. Murcia.
- Excmo. Ayuntamiento de Marbella.
- Colección de D. Demetrio Ortuño. Madrid.
- Gran Hotel Zurbarán. Badajoz.
- Colección D. José Manuel Arburúa. Madrid.
- Colección D. "Francisco Gil". Salamanca.
- Multinacional Sulzer-España. Madrid.
- Ayuntamiento de Cartagena.
- Caja de Ahorros y Monte Piedad. Ávila.

- Banco de Mercantil e Industrial. Madrid.
- Banco Popular Español. Madrid.
- Banco Pastor. Madrid.
- Caja Ahorros y Monte Piedad. Madrid.
- Banco Comercial Español. Madrid.
- Banco Hispano Americano. Madrid.
- Consejo Regional de Cultura. Murcia.
- Caja Ahorros Provincial. Murcia.
- Caja Ahorros del Sureste de España. Murcia.
- Factoría “El Pozo”, Fuertes S. A. del “Grupo Fuertes”. Alhama de Murcia.
- Excmo. Ayuntamiento de Murcia.
- Asamblea Regional. Murcia.
- Sede de la Confederación Hidrográfica del Segura. Palacio Fontes. Murcia.
- Sede Central de la Caja de Ahorros del Mediterráneo. Murcia.

3.2.2 JOSÉ LUCAS COMO VANGUARDIA

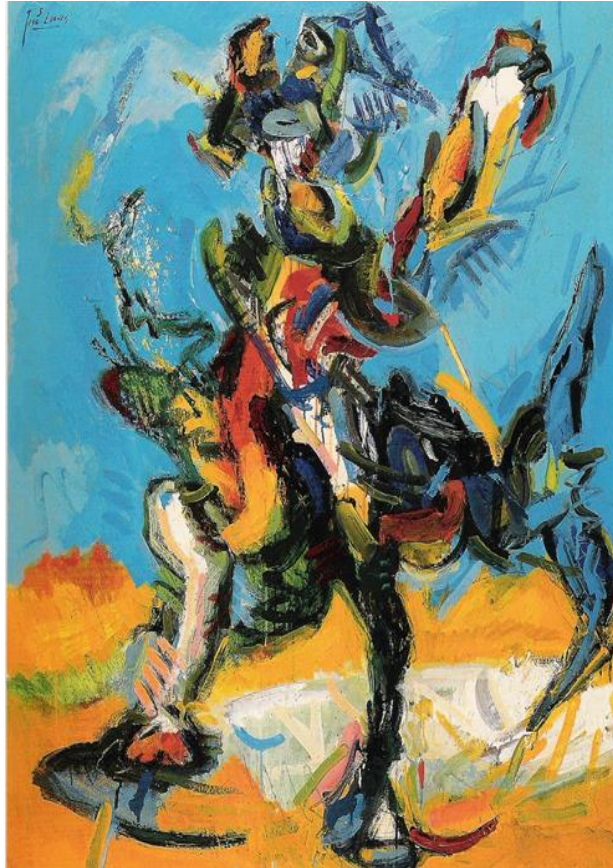


Figura III.24 “ El pájaro de canción espumosa”. (acrílico y resina/lienzo. 132 x 130 cm.) En el catálogo aire más allá del viento. José Lucas

“Sí, el Pintor en Acción... un artista prometeico ebrio de emoción y cargado de pintura que se precipitaba con sus pinceles sobre el lienzo como si de un combate cuerpo a cuerpo con el Hado se tratara. ¡Ahí, ahí!... ¡ahí... en esos brochazos dados furiosamente sobre la tela, en esas salpicaduras de subconsciente liberado, se puede ver la mismísima emoción del artista, todavía con vida... en el producto acabado⁹⁵.”

Estas palabras del escritor norteamericano, Tom Wolfe (1989), estaban dirigidas a Jackson Pollock, influyente pintor estadounidense y una importante figura en el movimiento del expresionismo abstracto, unas palabras que podrían definir también al pintor José Lucas.

Lucas se asoma a la tela para arrojar sobre ella, con movimientos vivos y un tanto espasmódicos, sus famosos trallazos de pintura. Dependiendo de la rapidez y recorridos

⁹⁵ Wolfe, T., *La Palabra Pintada*, Anagrama, Barcelona 1989 (Harper's Magazine 1975, p. 66).

de su mano, surgen líneas, sombras, formas, que van formando una maraña fluida. En ocasiones se retira para contemplar la imagen, rodea el lienzo, reflexiona el tiempo necesario -minutos, a veces días-, y cuando recupera la fuerza emotiva o la claridad de concepto que buscaba, ataca la obra en un nuevo arrebatado pasional. Todo el trabajo, tan lleno de movimientos y de decisiones, tan convulsivo, da la impresión de ser física y mentalmente agotador. La intensidad de la acción queda reflejada en la pintura que, indisolublemente vinculada al proceso, efectivamente rememora la energía empleada y algún tipo de lucha librada en el interior de Lucas.

“Hay una pintura gregaria, mimética de lo que contempla el acto -¿el oficio?- de pintar en términos de representación, y existe la pintura digamos como principio, o por principio: eso, ámbito, geografía, universo, que excede a los géneros, y por tanto al formulamiento genérico de (re)presentar sobre un soporte, con unos procedimientos acordes, que vendrá a propiciar un sistema. Es decir, un orden energético propio, que es capaz de establecer y de desarrollar su particular, no compartible autonomía, que se realimenta –incluso estéticamente: la estética de un compromiso pegado a la vida misma- y se reorganiza desde y en torno a un núcleo central, no excéntrico: original. Hay una pintura gregaria, seguidora –“seguidista”, dirían los bárbaros modernos-, que se pinta, que se deja pintar, y existe la que no se pinta ni se deja: que se fecunda. O sin el “se”: que fecunda. La pintura que alumbró; un mundo que ha germinado, dar a luz a un mundo, asunto de creación⁹⁶”.

Lucas, pintor vanguardista o de vanguardia, ajeno a disciplinas y técnicas; sus obras no cuentan historias porque el modelo que sustenta es el yo profundo, y lo que resulta es la autorrevelación, la liberación de la subjetividad. La idea es que frente a las fuerzas externas de una sociedad alienadora en la que la razón coarta e impide aflorar la verdad de las personas, surge la necesidad interna, individual y libre. El gesto es una afirmación personal, cada línea una firma, huella de un proceso más emocional que intelectualizado por el que el artista se auto-descubre y se descubre ante nosotros.

⁹⁶ Logroño, M., “Razón de la locura” en el Catálogo Aire más allá del viento. José Lucas. Murcia. Edita: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, pp. 10-11)

Una necesidad vital que fue el impulso para la aparición de las vanguardias. Martínez Muñoz⁹⁷ (2000) nos explica que la labor de las vanguardias fue independizar el arte de la naturaleza rompiendo con el sistema tradicional para la representación de ésta: un proceso que ya había sido iniciado en el siglo anterior, pero que se radicaliza y completa el primer cuarto del siglo XX. Bajo la bandera de la libertad absoluta, la creación se convirtió en una disciplina de carácter totalmente experimental que condujo a una imparable renovación de los lenguajes y la incorporación de todo tipo de materiales a la obra artística. Desde entonces, el arte se configura como un mundo autónomo que dicta sus propias leyes y sus criterios de validez.

Cuando el crítico de arte Louis Vauxcelles exclamó ¡Donatello en la jaula de las fieras! (Donatello dans la cage aux fauves), no sabía que estaba dando nombre a la primera vanguardia del siglo XX. La exclamación fue pronunciada ante las obras presentadas al Salón de Otoño de 1905 por un grupo de jóvenes desconocidos entre los que se encontraban Matisse, Marquet, Manguin, Derain y Vlaminck. Las palabras del crítico hacían alusión al contraste entre la armonía de líneas de una pequeña escultura de Marquet, cuya factura evocaba el David de Donatello, y la agresividad de los cuadros que se exhibían en la misma sala. Una violencia que era una rebelión contra el sometimiento del color a las reglas del claroscuro y la perspectiva: su fiereza no era otra que la contenida en el color puro aplicado mediante pinceladas que, en ocasiones, semejan zarpazos violentos lanzados contra la tela.

Los fauvistas son los continuadores de las innovaciones cromáticas del postimpresionismo, sus obras son la formulación extrema de un uso del color que ya está presente en cuadros como *Visión después del sermón* de Gauguin y *Café nocturno* de Van Gogh, ambos de 1888.

Un apresurado recorrido por ese camino de innovación permanente debe iniciarse con ellos, con los fauvistas, que construyeron sus imágenes bajo los dictados del color y sentaron las bases para un arte fundado en la expresión de las emociones. Les siguen los cubistas, que hicieron de la geometría un instrumento de análisis de la realidad reduciendo

⁹⁷ Martínez Muñoz, A., De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: arte del siglo XXI. Universidad Politécnica de Valencia. (2000).

las formas a sus términos esenciales y el espacio tridimensional a una suma de fragmentos. La geometrización de las formas a las que dio lugar esta operación, constituirá el punto de arranque para la formulación del constructivismo, suprematismo y neoplasticismo, generando una nueva concepción de las relaciones espaciales que tiene su correlato en la escultura y la arquitectura. Las consecuencias del dadaísmo, que quiso hacer *tábula rasa* para repensar el arte, provocó que se desplazara la cualificación de lo artístico desde los valores intrínsecos del objeto al acto mental del creador.

El arte se emancipa así de su condición de objeto manufacturado para poner el énfasis en su naturaleza intelectual. Con la incorporación por los surrealistas del inconsciente como potencia creativa, se completa la lista de ingredientes básicos con los que se construye el arte contemporáneo.

Después del paréntesis de la Segunda Guerra Mundial, el arte vanguardista recupera su dinamismo. El arte de la posguerra nace de una hora original reelaboración de conceptos extraídos de las vanguardias históricas. El primer movimiento renovador tras el conflicto bélico fue el Expresionismo abstracto, que hizo suyas la exaltación surrealista del inconsciente y las enseñanzas de la composición cubista; la renovada formulación de la ecuación de identidad entre arte y expresión del yo interior alcanzaron entonces sus mayores cotas de hermetismo. La función de las imágenes no es ya ordenar y significar el mundo, sino revelarnos un universo desconocido que no preexiste a su formulación plástica. El arte es una realidad autónoma que nace en las entrañas del artista. Incluso cuando el arte quiere ser un registro del mundo exterior, se afirma como proyección de la mente y tan sólo a sus leyes obedece.

Para José Lucas, que comparte este recorrido por la innovación, apunta también que fue Paul Cézanne, sin darse cuenta, quien puso las primeras directrices del Cubismo. Empieza con la pintura a hacer las sombras rectilíneas, los paisajes y los bodegones. Cézanne es el precursor “involuntario” del Cubismo. Entonces llega un genio que se llama Picasso y mezcla esos primeros indicios que él lee en la pintura de Cézanne con las máscaras de África, que era un arte popular y despreciado. Picasso se da cuenta de que entre el arte africano, Cézanne y las figuras de los iberos de hace 25 siglos está el Cubismo, por este motivo *Las señoritas de Avignon* tienen cabeza de máscaras negras.

Picasso descubre el Cubismo junto a Braque y Juan Gris. Después, el Cubismo trae el Futurismo y éste a su vez el Rock and roll, un movimiento tan importante que le da la vuelta a la vida. Del Rock and roll surgieron muchos otros movimientos, entre ellos el Pop y el Pop Art. Este es el S. XX y el S.XXI y las directrices del Arte Moderno⁹⁸.

Kandinsky creía firmemente que toda forma y color tienen un significado simbólico inmanente y se esfuerza en transmitirlo al lector. En sus composiciones combina el lirismo gestual con el psicologismo y simbolismo de formas y colores con lo que, desde su punto de vista, satisface simultáneamente la necesidad de universalidad y expresión individual de la pintura. Partiendo de estas premisas, sus cuadros son un magma de líneas y manchas de color en aparente caos; sin embargo, y a pesar de su afirmación de que en ellas: *Nada calculado aparece, sólo el sentimiento*, los dibujos y bocetos preliminares revelan el estudio al que Kandinsky somete los elementos formales. La “espontaneidad intuitiva” de sus obras son deliberados efectos visuales en los que conjuga una línea dinámica y la sabia disposición de colores que contrarrestan sus pesos sin esfuerzo⁹⁹.

Es lo que sucede en la obra de José Lucas, ante un primer sentido de improvisación, su obra se somete a esa “espontaneidad intuitiva”, a una “una mayor previsión del efecto estructural a través de un ordenamiento rítmico¹⁰⁰”

“El artista original deja lo conocido y el conocimiento detrás. Penetra hasta el punto de cero. Aquí es donde su condición exaltada comienza... Lo desconocido que confronta el artista al comienzo no le repele... Los artistas son únicos por su audacia y su inventiva¹⁰¹.”

⁹⁸ Anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en cieza. (24/1/2015) A) La conciencia de la aventura.

⁹⁹ Martínez Muñoz, A., *De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: arte del siglo XXI*. Universidad Politécnica de Valencia. (2000).

¹⁰⁰ Saura, A., “Shiraga Ne Peint Pas Avec Les Pieds”, *Kazuo Shiraga* (catálogo), Centre Régional d’Art Contemporain Midi-Pyrénées, Labège, Editions Arpap, Toluose (1993, p. 20). Citado en “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar” de Nuñez, M. En Gómez Molina (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra (1999, pp. 443-477).

¹⁰¹ Baumeister, W., “The Unknown in Art.” Kristine Stiles y Peter Selz (eds.): *Theories and Documents of Contemporary Art*, University of California Press, Los Angeles (1947 p. 54). Citado en “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar” de Nuñez, M. En Gómez Molina (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra (1999, pp. 443-477).

Al hablar de José Lucas y vanguardia, es imprescindible destacar el texto que, a raíz de los Murales hechos por el artista la Estación de Chamartín, escribió el catedrático, Francisco Jarauta: *“El espejo de un viaje infinito”*.

“Nadie sabe a ciencia cierta si la pintura, el arte, es ya el rostro del mundo o tan sólo el esfuerzo por nombrar el infinito orden de las cosas; si éstas son tan sólo esa apariencia visual que las arrastra hacia el exterior o si se ocultan, más allá de la apariencia, enigmáticos e inabarcables secretos.

Unas veces, este orden mediado se nos da en su materia plástica y son los sentidos quienes lo elevan en su complejidad; otras, es la acción de la mirada la que lo escruta, analiza y compone, recreando así un orden que se cita con el tiempo, el necesario tiempo de la naturaleza, ese tiempo que inquietaba tanto al Goethe del viaje a Silesia hasta el punto de hacerle dudar sobre qué era más real: los suaves paisajes de marzo o las oxidadas gangas de los derribos.

Y es de la mano del artista que se hace materia plástica ese complejo orden del mundo, hecho representación en el gesto del cuadro. En él irrumpe, unas veces, el limpio, transparente cristal, el fondo en el que se halla inmersa toda latencia y aquella espuma primigenia; otras será aquella zona pantanosa, lugar confuso, en el que habitan mil formas en descomposición, el que se apoderará del discurso hasta turban el rostro. Aquí, es la escena natural, reconocible en su plástica visión, la que arrastra la memoria; allí, el paisaje se fragmenta, los fondos de color y materia se interrumpen, el magma del que están hechas todas las cosas se ve cursado por la quilla de formas inacabadas, laberintos suspendidos que sugieren otros abismos. Una y otra vez, más que llevarnos a la búsqueda de la prehistoria de lo visible, nos acerca al tiempo de las cosas que, en tanto tiempo de los hombres, se apropia de la huella de un habitar compartido.

Le es dado al arte el privilegio de poder representar plásticamente aquellos contenidos de la experiencia que se resisten a la representación conceptual. Esta tesis, de clara inspiración romántica, atraviesa toda la cultura moderna que, sabedora de las dificultades para establecer un ideal regulador de la experiencia, es decir, un orden cultural, un sistema de formas que exprese y represente los contenidos todos de la vida, confía al arte la tarea de hacer al menos verosímil aquel juego de posibles. Es así que en

el arte, tras una aparente historia de gustos, preferencias o ideales, está presente otra historia: la tensión que recorre la experiencia de los hombres, atentos a dar un rostro al discurrir de la vida y del tiempo, siempre distinto a sí mismo. Era Paul Klee quien escribía en su diario de 1914: “Cuanto más espantoso es el mundo (como hoy, precisamente), tanto más abstracto el arte, mientras que un mundo feliz crearía un arte terrenal”. No se refería a otra experiencia que la que define y organiza el programa del arte moderno. Una contumaz renuncia a ciertas evidencias no tendría otro fundamento moral y estético que el del reconocimiento de la pérdida de una transparencia del mundo, que en el ideal clasicista sirvió para hacer plausible aquella forma de pertenencia que nos permitiría reconocernos simplemente naturales. Si en algo se reconoce la fuerza de las **Vanguardias** artísticas del siglo XX es justamente en su decidida renuncia a esta ilusión, iniciando un proceso de búsqueda de nuevos lenguajes, capaces de expresar la nueva experiencia fragmentaria del hombre moderno. Desde entonces, el programa del arte orientase a un experimento sin fin que recorre, como el paseante de Walser, las infinitas horas de la tarde.

Este viaje inacabado del arte moderno hace suya, ante todo, la propuesta consignada por el mismo Klee a la “Tribüne der Kunst und Zeit”, bajo el título de *Schöpferische Confesión*, en 1920, y en la que afirma que “el arte no reproduce lo visible, hace visible”, es decir, que al viejo concepto del arte, regulado por la idea de simetría que hacía posible aquella amada transparencia, lograda desde la eficacia del nombrar y del conocer-, le sucede ahora esa inversión del programa del arte, convirtiéndolo en una especie de máquina de proyectar modernos estados de conciencia, con toda la complicidad, disociación y capacidad constructora que rigen el nuevo sistema de percepción.

Es la lección de Cézanne. Él es el responsable, el verdadero eje sobre el que gira la conciencia estética moderna. Es Cézanne el primero en cuestionar los derechos del objeto, forzando a la pintura a convertirse en un poderoso instrumento de conocimiento. Y es la búsqueda cézanniana la que posibilitará ese “realismo profundo”, que la nueva pintura reclamará como su programa. Para ésta, el único error posible es la imitación: éste ha sido el límite al que se ha visto llevada toda una tradición, agotada ya en sus juegos retóricos. La estrategia para superar este límite no es otra que apostar por un nuevo

concepto de real: ese real que se convierte en las telas de Cézanne en espiritualismo luminoso. Ese real iluminado ahora y que se mueve bajo la mirada, se contrae, se alarga, se funde o se enciende, y prueba indefectiblemente que la pintura no es –o no es ya- el arte de imitar el mundo, sino el de dar una conciencia plástica a nuestro instinto.

Hacer retroceder las fronteras de lo incognoscible es la tarea de este nuevo “realismo”, cuyo objetivo consiste en hacer posible un desciframiento global, instantáneo, perfectamente coherente, que devuelva a los objetos su materialidad, su densidad. Para ello será necesaria la inversión del punto de mira del pintor, sobre lo que tanto insistirá Cézanne: ya no serán las formas las que organicen la composición; la pintura deberá retener de estas últimas tan sólo los elementos fuertes y decisivos, orientándolos mediante una especie de trama hacia la abstracción. Y es así que surgirá esa arquitectura plana y coloreada, mundo autónomo, medida y metáfora de lo real. Por un riguroso procedimiento todo se encamina a la superficie plana que se convierte en espacio iluminado. Su orden se asemejará al de una matemática pictórica que conduce a una física representativa y la determinación de las formas absolutas regirá el campo de la esencia plástica, haciendo que desde una dramática austeridad las formas se signifiquen a sí mismas. El cuadro, finalmente, deviene la escena de lo posible y la postulación de ir más allá de la interpretación de la realidad es la exigencia para poder crear la experiencia de lo nuevo.

Se consuma así la inversión del programa anunciada por Klee. El arte no debe imitar el mundo, debe inventarlo. Y para ello, abandonada la ilusión de la antigua simetría del lenguaje y el mundo, inicia un camino provisional e hipotético del conocimiento del mundo, asumiendo como criterio epistemológico el principio general de que ningún discurso, ningún proyecto, ningún nombre, pretenderá ser el discurso, el proyecto, el nombre del mundo, sino apenas un nombre entre los mil nombres posibles. Este límite riguroso, establecido en el corazón mismo del arte moderno, se convierte en el verdadero horizonte, sobre el que ya pueden proyectarse las variaciones mil del arte, capaz de nuevo de expresar la tensión de la experiencia moderna.

Si el arte, que debía definir así su programa, había encontrado su fundamento técnico en la obra de Cézanne, que concebía el cuadro como organismo constituido, su fundamento espiritual fue sin duda la poesía de Mallarmé. Fue Kahnweiler el primero en

afirmarlo. Sólo el descubrimiento de sus últimos poemas había podido dar a algunos artistas la audacia de inventar un arte conceptual, es decir, de creerse capaces de un acto de creación total. ¿No es acaso con Mallarmé cuando se hace posible la invención de aquel espacio esencial, escena absoluta del tiempo de las cosas, lugar de disolución de su rostro? “ A quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon la jeu de la parole, cependant, si ce n’est pour qu’en émane, sans la gêne d’un proche ou concret rappel, la notion pure?”, escribirá Mallarmé en una especie de prólogo imaginario a los problemas estéticos de su generación. Es como si la obra implicara la desesperación del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el choque de su desigualdad, arrastradas por la fuerza secreta de la naturaleza e inflamadas de reflejos recíprocos como en virtual reguero de fuego sobre una pedrería. Sólo queda la iluminación poderosa y enigmática del mundo como tarea para un arte esencial.

Del espacio en blanco mallarmiano, explorado por la *recherche* cézanniana, se derivará ese concepto del arte que deliberadamente se sitúa de parte del conocimiento. Todo se supedita a ese proceso cuya intención última no es otra que la de hacer visible el mundo. Atrás queda, abandonada, la supuesta evidencia del naturalismo: aquella evidencia mediante la que se nos daban las cosas y se nos imponían en su presencia inequívoca. De ella surgía un orden del mundo que se reconocía como natural y habitable. Ahora, aquel orden se transforma, se derrumba. Ya Goethe había advertido esta metamorfosis de la mirada, esta dificultad, este destino de hombre moderno. En las páginas sobre el siglo de Winckelmann anotaba: “Mientras el hombre moderno, casi en todos sus pasos, se lanza hacia el infinito, para después regresar, cuando lo consigue, a un punto determinado; los antiguos se sentían, sin más dificultades, a gusto dentro de los confines gozosos del mundo”. Este disímil estar en el mundo, propio del sujeto moderno, se convierte en nostalgia de aquel otro estar antiguo, que reconocía el mundo, la tierra como casa.

Esta idea del clasicismo, entendido como nostalgia de la casa, del habitar conciliados en la bella morada terrestre, es ahora abandonada. Goethe sabe bien que lo moderno es *Umweg*: su elemento es andar, merodear, ir de un sitio a otro, errar. El hombre moderno es viajero, viandante, vagabundo, su andar es oblicuo. Esta enraciación no consigue

borrar la nostalgia de la casa y por medios varios intentará al menos reformar, restaurar aquel lugar, aquella ilusión. Y es justamente este propósito –el de la *Dichtung und Wahrheit* goethianas –el que ahora naufraga. Se ha desvanecido aquel orden, regido por la “profunda, íntima, verdadera forma” que penetra, ordena y eleva la materia, expresando su verdad. Es ahora esta verdad, la de la apariencia perceptible, la que resulta insuficiente; en su lugar, otro orden, otro tiempo, otro discurso.

Es el mismo Klee en la antes comentada *Schöpferische Konfession* quien anota: “En otros tiempos, uno representaba las cosas que podía ver en la tierra, que le gustaba o le habría gustado ver. Hoy, la relatividad de lo visible se ha convertido en una evidencia, y estamos de acuerdo en no ver en ello más que un simple juego particular dentro de la totalidad del universo habitado por innumerables verdades latentes. Las cosas ponen al descubierto un sentido amplio y mucho más complejo, que a menudo invalida el antiguo racionalismo”. Klee es consciente, al igual que Kandinski, que una vez que se problematiza la verdad de las definiciones naturalísticas de la realidad, esta desconfianza gravita fundamentalmente sobre el lenguaje. Y la crisis de la época, ese largo y apasionado *fin-de-siècle*, debe ser entendido ante todo como crisis del lenguaje, como crisis de la más antigua de las ilusiones: la de la simetría natural del lenguaje y del mundo.

La renuncia a esta simetría obliga tanto al artista como el científico a establecer nuevas estrategias epistemológicas. La relación con la realidad exige de nuevo una reflexión sobre el propio universo plástico. La mirada oriéntase de nuevo hacia la naturaleza, pero desde la distancia que nace de la pérdida de aquel lenguaje o forma capaz de abrazar y nombrar el mundo. Piérdese ahora el artista en el orden de las hipótesis, de los juegos lingüísticos, que proyectan sobre el infinito orden del mundo el provisional proyecto de las formas, de los gestos, de las proposiciones, sabiendo que ninguna de ellas es su medida, su *metron*, su verdad.

Es esta provisionalidad radical la que hace necesaria una nueva experiencia artística, que convertirá al arte en el discurso de la posibilidad y de los infinitos juegos y combinaciones. El espacio blanco mallarmiano se ve atravesado ahora por el fluir de una materia inédita, sistema de afinidades y relaciones impensadas, que se instala en él ofreciéndonos, como si de iluminación rimbaldiana se tratara, aquella extraña luz

procedente de un espacio intransitable. El nuevo lenguaje es entendido como un estado de condensación de la materia y en su hermetismo protege el enigma de los tiempos primeros y el movimiento que los arrastra a su destino. Unas veces será secuencia infinita de planos y superficies de grafismo luminoso y transparente, espacios heridos, cifras inacabadas, los que anuncien desde el logaritmo de su construcción el juego de la presencia/ocultamiento de la naturaleza. Otras, cada forma se convertirá en entidad orgánica que aletea, vibra, llevada por el registro pulsional de lo inerte. En ambos casos, domina la complicidad de los extremos que convierte al arte en el lugar por excelencia de la manifestación o representación del mundo.

Una antigua tradición gnóstica concebía el espacio como el rostro de la naturaleza, como el topos o lugar infinito, inagotable, dominado por el silencio y el enigma. De él surgían, como en el ciclo de los días y las noches, precipitándose desde lo alto de las montañas, las mil formas que como gérmenes eternos dormían en la matriz natural, ese gran centro aórgico del que todo mana. Era como una suerte de alquimia la que regulaba el tiempo de las formas y disponía el orden de su epifanía, cuya revelación constituía el mundo. Tras las formas dormía el espacio inabarcable, y el tiempo no era otra cosa que el derramarse de lo eterno.

Gnósticos o no, el espacio se confunde con lo abierto, infinito e inconmensurable, disponible y eterno. Y si amamos su silencio es porque hemos descubierto el abismo que anuncia, y la atracción que produce no tiene otra razón que el reconocerlo como el lugar de lo posible.

Y nombrar ese espacio es la tarea del arte. No importa cual sea la estrategia, sólo cuenta la infatigable voluntad del nombrar. De una parte, el sistema del mundo; de otra, la red del lenguaje. Este ya sólo cifra, serie, pentagrama, poema o cuadro, proclama el experimento del arte, atento a hacer visible el mundo. Nombrarlo es la tarea de las mil formas de la escritura, del hiatus productivo que domina la representación.

Y, sin embargo, sabemos que ninguna forma agota el espacio. Todas son provisionales cifras de aquel infinito posible, estrategias de la presencia, formas de habitar lo abierto. Unas veces, ordénanse de acuerdo a perfectas geometrías que simulan un ideal abstracto, casi matemático; otras, son formas que avanzan como proyecciones naturales

de lo orgánico, aventurando una aparente línea de continuidad entre la naturaleza y lo otro. Pero tanto en uno como en otro caso, más allá incluso de la escritura pero desde la escritura, lo que cuenta es esa voluntad de nombrar que al límite es el arte. No importa que éste sea fragmento o aforismo, voz o cita, espacio blanco de los márgenes o silencio de las cesuras, recogimiento o interrupción; ni tampoco que ninguno de aquellos nombres consiga ser el verdadero rostro de aquel abismo infinito; lo importante es esa tensión que recorre la obra y que hace posible la expresión del abismo.

De Cézanne a Picasso, de Kandinsky a Pollock, qué insistente trabajo y voluntad por recorrer el espacio blanco mallarmiano, verdadera alegoría del mundo. Sobre él, una contumaz voluntad de intervención. En plena experiencia bauhausiana, Klee se hacía testigo de excepción de esta voluntad al hablar de la necesidad de construir nuevos entes, nuevos gestos, nuevos proyectos, dejándolos abandonados al instante de su tiempo, al automatismo de su caducidad. El hecho de que nada es definitivamente dado, que no pueda ser considerado como un horizonte cerrado, como *natura disseccata*, comporta una modificación radical de nuestra mirada sobre el mundo, abriéndola a nuevos ordenes posibles, cuya secuencia ningún lenguaje podrá establecer: Sólo queda, dirá Klee, “dejarse llevar hacia ese océano vivificante sea por grandes ríos sea por arroyos llamemos de hechizos, como los aforismos del campo geográficos con sus múltiples ramificaciones¹⁰²”.

Porque la pintura de Lucas al ojo menos estrenado puede parecerle un sin sentido, pero sólo en apariencia es casual. Todo lo que se ve es meditado, perseguido y elaborado. Sus obras encierran miles de recursos imposibles en otros tipos de pintura, es inabarcable a una sola vista y su encanto es creciente cuando detectamos detalles que hermanan a Pollock, Kandinsky, Gutiérrez Solana, Rouault, la pintura Fauve, el Expresionismo, Picasso,... Una vez entrado en el arte de Lucas, un arte de confrontación y combate, apreciamos los evidentes contrastes explosivos y los matices y soluciones que sólo en él podremos ver.

¹⁰² Jarauta, F., José Lucas. El espejo de un viaje infinito. (Los murales de la estación de Chamartín de Madrid). Madrid. Ed.: Lunwerg Editores. (1990)

Contrastes que se dan también en los diferentes materiales utilizados por el artista, variedad de técnicas y soportes. No es extraño ver en obras de Lucas recortes de prensa, fotografías, telas, posos de un café, madera,...una enumeración que sería infinita, por ejemplo en “*El Retablo de la Lujuria*” observamos un ventilador antiguo. Lo mismo sucede con las técnicas, José Lucas es el único pintor que ha utilizado en sus cuadros la fuchina, una pintura que se usa en la colombicultura, es decir, en las exhibiciones de palomos deportivos. Las aves son pintadas con colores vivos e intensos para diferenciarlas del resto.



Figura III.25 “La arquitectura del humo”. 2.- En el oscuro desván del lirio. (Fuchinas/técnica mixta. 49,5 X 69,5 cm. cada uno) Catálogo “Aire más allá del viento”.

Cabe destacar además en José Lucas, la técnica del collage. Uno de los mejores exponentes lo encontramos en “*El Minotauro*”, Lucas se sirve de un uso del collage que se confunde con la técnica mixta, incluyendo en las obras materiales que van de recortes de periódicos o papeles pintados hasta elementos pesados. el collage quiso ser para el surrealismo un automatismo psíquico, uno de los mecanismos de materialización del subconsciente con ayuda de imágenes capturadas de la realidad objetiva exterior, tal y como procede el sueño según Freud. El collage y la abstracción se erigieron como los dos grandes logros y transformaciones suscitadas en el arte del siglo XX. Ambos irrumpieron en las artes plásticas en 1912, pues hasta entonces éstas fueron consideradas al margen del resto de la realidad. Lucas con el collage ejemplifica la solidificación del gesto que nunca termina, se generalizan las series, lo que a veces pudiese parecer que se trata de bocetos para obras definitivas, sin embargo es una valoración errónea, lo esencial en muchas de estas obras, no es el resultado, sino el flujo creativo que ordena las distintas partes separadas.



Figura III.26 Serie de El color de los sueños (todos) (Collage y técnica mixta sobre papel grueso / 26,5 x 26,5 cm) Catálogo “¿Quién sabrá de la suerte de la línea, de la aventura del color?”



FIGURA III.27 “Así veía Cervantes a Dulcinea” Técnica mixta 173x76 cm. Asamblea Regional de Murcia.

En esta última obra se pueden observar una serie de fotografías pegadas en las nalgas de la figura representada. Se trata de todos los Premio Nobel que, hasta la fecha (1995), habían recibido el galardón. Podemos ver por ejemplo a Octavio Paz o a Alberti. El artista intenta así una vez más romper con las normas, con el protocolo y las normas establecidas por la sociedad.

La pintura de Lucas se ha calificado como vanguardista en numerosas ocasiones, comparte con diferentes movimientos algunas de sus características; por ejemplo del fauvismo hereda el uso exacerbado de los colores y la pincelada furiosa. Sin embargo, si la obra de Lucas se ha emparentado con un movimiento vanguardista, ha sido con el Expresionismo.

El periodista Antonio Abad, ya en 1980, escribía que el expresionismo es y ha sido un catalizador del alma humana. Si los cubistas trataron de ahuecar de contenido íntimo al mundo bajo sus líneas férreas de una geometría más o menos euclidiana, los

expresionistas por su parte han recargado todo el acento en el acontecer de lo diario destruyendo muchas veces los propios arquetipos de lo vivencial por la búsqueda de expresar un yo imposible.

Fuera de esas directrices que los nuevos cánones implantaron hacia un constructivismo de lo cromático, el expresionismo ha supuesto la consideración de la conflictividad interna del hombre en un intento de perseguir el significado de la existencia angustiosa y de plasmar en cierta medida el tuétano de una sociedad verdaderamente conflictiva en la que el pintor como receptor y agente de tanta vividuría es exponente total.

Su paralelismo con una filosofía existencialista que tanta repercusión tuviera en la llamada poesía social es bien manifiesta. Pero cabe señalar que si bien los poetas, en un sentido de falsa rendición, redujeron a esquelas panfletarias sus líneas testimoniales, no fue así con la pintura, que por aquello de moverse en determinadas esferas burguesas en donde sopesaba un interés económico siempre sus comportamientos vivenciales fueron más equilibrados y, por lo tanto, no se desprendieron del utillaje de las técnicas o de los artilugios de las formas y experimentaciones, porque, quede bien claro, los pintores por muy existencialistas que fueran nunca abandonaron la idea de que la belleza pictórica es la belleza del cómo y no de qué, es decir, la de la pintura en sí y no la del asunto tratado.

Mas si esta referencia se hace es porque en estos días, en la sala de exposiciones de la Caja de Ahorros de Antequera se nos muestra una formidable colección de óleos y de gouaches de la que es autor el joven pintor José Lucas.

Para Abad (1980), a partir de una tentativa humanizadora y no socializante, José Lucas pinta su referencia del mundo: el hombre como argumento para el color. Toda disposición anecdótica que pudiera recortar este planteamiento está descartada. Se expresa su transcendencia en el devenir de lo cotidiano manifestándose todas las mudanzas del espíritu, su grandeza, su condena, la sublimación de lo hermosamente feo, la tragedia de una mordaz cosmovisión de seres fantasmales pero que sin embargo han surgido de la realidad más inmediata.

Todos los personajes aparecen retratados con una máscara interna. De ahí esa técnica de la caricaturización, esa economía en la composición, esa desnudez de las formas, ese despojo de un dibujo artificioso en beneficio de una línea rabiosa, casi arabesca que señalan ciertos paralelismos con la fuerza expresiva de James Ensor o Emil Nolde.

Si el comentarista ha de atreverse a calificar la obra que se nos presenta, cabrá decir que la nota característica de esta pintura es la esencialidad de un expresionismo de hoy. Efectivamente la trabazón de línea y color, la conceptualización del dibujo, la seguridad en la disposición del pigmento, así como ese gran coraje denunciador con que impregna su temática, al mismo tiempo que nos revela la razón de oficio que todo artista ha de ostentar nos señala que estamos ante un gran expresionista de caminos abiertos.

Hay un Goya que transcurre a través de los lienzos que se exponen. Ciertos visos de encuadramientos burlescos, de ironía mordaz, de zaherimiento si se quiere a la hora de conformar las texturas de las figuras e incluso esas tonalidades replegadas en manchas envolventes de calidades frías nos delata la conciencia de tal complicidad. Sin embargo, si el expresionismo de Goya era un expresionismo contundente, de raíces emotivas, el expresionismo de Lucas es un expresionismo esencial. Sus personajes no son trágicos, sino morbosos. El patetismo de Goya era un patetismo histórico. El hombre frente a su devenir. En José Lucas este carácter es puramente ontológico, el hombre no frente a sus circunstancias, sino frente a sí mismo. Quiero apuntar de este modo que lo pinta Lucas no son unos personajes rodeados de acontecimientos, sino que lo que se lleva al lienzo es lo de adentro, despojándose la piel, hermoheando las fibras que sustentan sus almas.

Los guaches constituyen alardes de firmeza. La audacia en el color y el equilibrio de las composiciones son sus notas más sobresalientes. Los matices aparecen limpios a pesar de observarse una mezcla heridora, un trazo agresivo de la pincelada y es que todo se va ordenando conforme a la compensación de las masa en donde el blanco del papel es determinante.

El planteamiento de una actitud humanizadora, de rebeldía contenida, de satírico afán junto a una técnica segura y precisa dan como resultado una obra verdaderamente interesante en donde se descifra un lenguaje actual de vigoroso pulso¹⁰³. (...)

Por su parte Bestard Fornis (1981) escribía “José Lucas a la busca de la modernidad, de la libertad; también, en el corazón de ellas. Vamos, sucintamente, a ver cómo, en la consideración de dos talentos que advierto en su obra mayor.

Es el uno la vigorosa plasmación, netamente figurativa, de realidades –reses descuartizadas o a punto de serlo, humanos rostros, grupos de seres que dicen el horror y la perplejidad del siglo- que permiten al autor la ancha, jugosa, prepotente incidencia de sus altas cualidades plásticas. Color, dibujo, calidad de empaste, son, aquí, frecuentemente excepcionales. La condición expresionista del concepto y el quehacer se muestra palpitante, audacísima, plena de riesgo y grandeza. Y acompañada de soluciones verdaderamente actuales, libérrimas y exigitivas¹⁰⁴”.

En 1976 López Anglada, en Gentes y Gozos de José Lucas, un artículo que se publicó en la revista La estafeta literaria, destacaba que “los críticos le han bautizado como expresionista; pero, claro está, no a la manera de los trágicos y aburridos expresionistas europeos, para los que la pintura se convierte en un cartelón acusatorio de las más ensangrentadas anécdotas de los campos de trabajo, sino en un expresionista jovial, ibérico, murciano para más precisión, en cuyas orgías coloristas suenan los cascabeles de los bufones velazqueños y los tambores joviales de los más acendrados penitentes de Semana Santa y en los que las destrozadas de Carnaval se iluminan con farolillos de verbena y colores rojos de crepúsculos levantinos.

Si hay tragedia en estos cuadros José Lucas la aminora con el gozo de sus cromatismos exagerados. Y todo ello se resuelve en una especie de canto jubiloso a la

¹⁰³ Abad, A., “*El expresionismo y la esencialidad en José Lucas*”. Málaga. Diario: Sur. (5/12/1980)

¹⁰⁴ Bestard Fornis, A., *José Lucas “La modernidad de un expresionista”* Madrid. Diario: ABC. (1981)

vida, más humana que nunca, aunque al revés de lo que Cervantes decía que le ocurría a la Celestina, se oculte más de la cuenta lo “diví”¹⁰⁵.

Por su parte, Alcalá (1981) califica a Lucas como un pintor de gran fuerza expresionista. Alcalá a propósito de una exposición de del pintor ciezano, señalaba que “en la sala Chys de Murcia, sin duda la más importante de todo el sureste, clausurará el próximo lunes la exposición de treinta y siete óleos –siete de ellos de gran formato- y “gouaches” el joven pintor José Lucas, tras haber constituido n claro y ascendente éxito, que lo destaca como uno de los mejores cultivadores del último expresionismo español¹⁰⁶”.

En el mismo artículo, Abad le preguntaba a Lucas: “¿De dónde viene la fuerza turbadora de tu expresionismo?”; Lucas aseguraba: “Reconozco que para mí fue un gran experimento Alemania. Ante la vista de los cuadros de Emil Nolde, Permeke y, fundamentalmente, Ensor –que nada tiene que ver con el pintor inglés del mismo apellido- yo experimenté una conmoción y un cambio. El expresionismo para mí no es un capricho, sino una forma de ser. Lo que pasa es que yo me encuentro en el camino con los expresionistas”. Lucas añadía también que “el expresionismo alemán y español se identifican en que consiguen un lenguaje universal. Nada tienen que ver Solana, ni su “España negra”, trágica y fúnebre, con el colorismo centroeuropeo, mucho más desbocado de Ensor, por ejemplo. Pero la técnica consiste un relieve especial, de expresividad y fortaleza¹⁰⁷”.

En otro artículo, esta vez de Pilar Trenas (1981), Lucas se refiere a la que fue su quinta exposición en Madrid. En la Galería El Coleccionista se mostraban treinta cuadros , reflejo de la época neofigurativa que vivía el pintor. Lucas afirmaba que “la temática de estos cuadros es de nueva figuración en su vertiente expresionista, reflejo de mi temperamento, de mi forma de ser. Esta exposición es el punto de partida de la próxima etapa y la llegada de la anterior. Mis temas están dentro de un esperpento mediterráneo propio. Y ese mediterraneo encuentra respuesta en el color. El color me interesa más

¹⁰⁵ López Anglada, L., “*Gentes y gozos de José Lucas*” Revista: La estafeta literaria. (1976)

¹⁰⁶ Alcalá, E., *José Lucas: “Recobró una vertiente mediterránea más oculta”*. Murcia: éxito de un pintor de gran fuerza expresionista. Madrid. Diario: ABC. (13/2/1981)

¹⁰⁷ *Ibidem*.

que la forma. Por eso el expresionismo es mi caldo de cultivo para las formas fuertes y violentas. No soy un hombre violento, pero mi pintura es producto de mi propio ser. Es una pintura fuerte, por el color, donde radica mi mundo expresivo”¹⁰⁸.

En su etapa más reciente a José Lucas se le sigue considerando un pintor expresionista, “entre el expresionismo alemán y el viento de levante, entre la hechura murciana y el color de los zapatos, José Lucas vive en una tierra singularísima y fértil fecundada por los colores de su mente mágica y torpedeadora del bienpensamiento”¹⁰⁹.

Los cuadros de José Lucas son manchas de color que parecen surgir del interior de los cuadros y se encuentran sin solución de continuidad. Así, estas manchas de color se entrelazan, se componen y descomponen como nubes. Las telas parecen animarse y comunicar lo que Rothko definió como plasticity, la cual se obtiene en la pintura “mediante una sensación de movimiento tanto dentro de la tela como fuera de ella, desde el espacio anterior hacia la superficie. El artista invita así al espectador a emprender una excursión en el mundo de la tela. Éste debe moverse junto con las formas del artista, dentro y fuera, arriba y abajo, en diagonal y en forma horizontal, debe girar en torno a las esferas, pasar por los túneles, planear sobre las laderas, efectuar a veces una proeza aérea para volar de un punto a otro, atraído por una irresistible calamidad a través del espacio, penetrar en rincones misteriosos”¹¹⁰.

En la pintura de José Lucas el gesto y la pincelada resultante son una expresión de sí mismo y no de un significado ajeno: el proceso de pintar representa el contenido del cuadro. En estas obras el temperamento y el carácter del artista, sus alegrías y desesperaciones, se manifiestan de forma inmediata, sin recurrir al paso intermedio de desarrollar un motivo. En sus obras se perciben los intentos apasionados del artista de expresar su ser más íntimo, de encontrar signos pictóricos para una percepción de la vida que oscilaba entre la exuberancia y la ansiedad.

“Toda la obra de José Lucas va adquiriendo, según anda, una más clara intensidad orgánica. De su pintura brota un panteísmo del color.

¹⁰⁸ Trenas, P., “José Lucas: El expresionismo de la nueva figuración” Madrid. Diario: ABC. (12/3/1982)

¹⁰⁹ Villar, C., “Me tengo idealizado” José Lucas, pintor. Madrid. Diario: El Mundo. (4/11/2005)

¹¹⁰ Rothko, M., La realidad del artista: filosofías del arte. Ed.: Síntesis (2004)

El expresionismo es su territorio feliz, pero a él llega también la raíz conquistadora de figuraciones proteicas como las series de gran formato que tituló “El retablo de la lujuria” y “Minotauro”, donde volcó toda su tradición plural para reflejar finalmente la sabiduría del oficio, penetrando y trascendiendo escuelas, desde el expresionismo a la figuración o al surrealismo, sin quedar permanentemente orientado en ninguna, sino en boga de nuevo por lo insólito, por lo auténtico, en una dimensión que es profundidad más allá del gesto¹¹¹”. Antonio Lucas (2006)

3.2.2.1 El dibujo en José Lucas.

“Soy alguien que, esencialmente, vive dibujando. Para mí todo es dibujo, como para aquellos que tienen una sensibilidad singular todo es paisaje, todo es poesía. Es cuestión de saber distinguir, de saber ver. Dibujo es todo, puede ser la abstracción más radical o solamente es el misterio, la magia de poder llenar un espacio de vida, de contenido, de esencia. Es el gran desafío.”.

José Lucas¹¹² (1999)

En todas las conversaciones personales mantenidas con José Lucas, el pintor siempre desembarca en sus orígenes: en el dibujo, que como la luz del faro, guía su obra. “La mancha y la exuberancia del color nunca anulan el dibujo. Mira, en esa parte de mi pintura que han emparentado con el lenguaje *fouvista*, salvaje, en constante ebullición, no hay nada que no esté sometido a la más implacable regla del dibujo. Hasta en la incursión mía durante largo tiempo en la abstracción, en mi etapa más expresionista-abstracta y otros momentos, no ha habido nada que no esté presidido por la formalidad del dibujo, en el sentido esencial del concepto. Es decir, por encima de todo está el dibujo. La mancha no existe si no surge el dibujo antes, la mancha es dibujo. Esencialmente, me siento, antes que otra cosa, un creador que se pasa la vida dibujando: al servicio de la sugerencia, de la mancha, de la luz, del pensamiento...¹¹³”

Lucas ha hecho cientos o miles de dibujos, conserva, entre otras joyas, pequeños cuadernos repletos de cabezas venecianas, figuras inconexas, animales fantásticos,... Algunos podemos verlos en <https://joselucaspintor.wordpress.com/dibujos-de-agenda/>

¹¹¹ Lucas, A., *Un sueño vertical*. (Apuntes y emociones sobre la escultura “Viento y Luna”). Murcia: Catálogo: “Viento y luna”. (2006).

¹¹² Lucas, J., “*Conversación mantenida entre Juan Antonio Molina y José Lucas*”. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

¹¹³ *Ibidem* (1999)

Son lo que el ha denominado como Dibujos de Agenda I, II y III. Pequeñas figuras realizadas en tinta negra de bolígrafo bic sobre papel. Todos tienen unas medidas cercanas a los 20x15 cms.

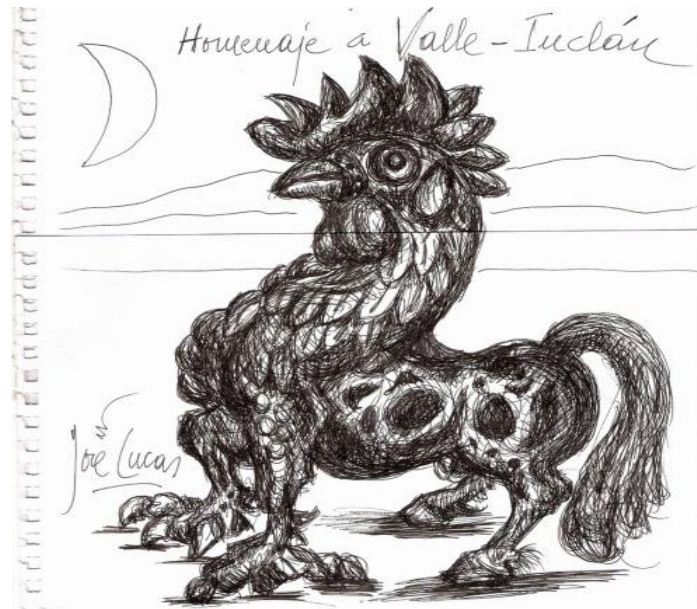


Figura III.28. Dibujo de agenda “Homenaje a Valle Inclán” José Lucas



Figura III.29. Dibujo de agenda “Los pájaros creen en Dios.” José Lucas

Otros dibujos de agenda se pueden ver en esta Tesis Doctoral de manera inédita. Se trata de diseños realizados con grafito, unos dibujos que componen una pequeña libreta, que el artista ha ido dibujando durante sus estancias en Mazarrón:



Figura III.30. Dibujos de agenda “El Actor (Apunte)” José Lucas./ Dibujos de agenda “Sin título” José Lucas.



Figura III.31. Dibujos de agenda “Sin título” José Lucas.//Dibujos de agenda “Sin título” José Lucas¹¹⁴.

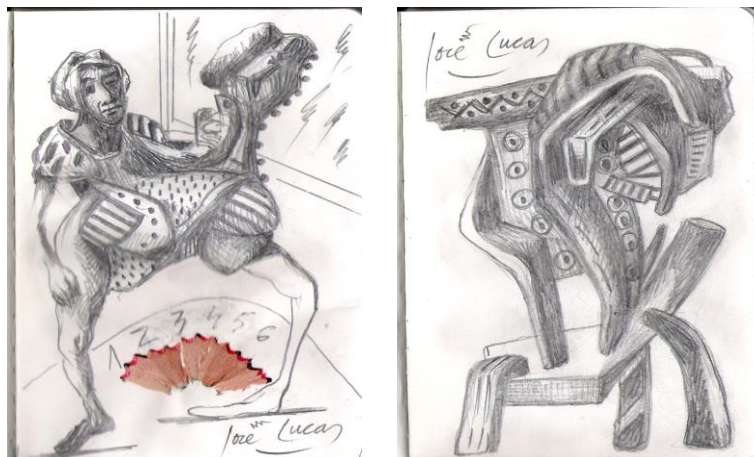


Figura III.32 Dibujos de agenda “Sin título” José Lucas.//Dibujos de agenda “Sin título” José Lucas.

¹¹⁴ El resto de Dibujos de Agenda, que se muestran de forma inédita en esta Tesis Doctoral: La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico, pueden verse en el Anexo 8.5.2. Dibujos de agenda II.

Esto es sólo una muestra de los dibujos de José Lucas pero hay muchos más. Dibujos que José Lucas ha repartido por todo el mundo porque cuando alguien conversa con él de forma tranquila y pausada, es extraño que no se agarre al lápiz más cercano para deleitarle con uno de sus bocetos. José Lucas conserva sus primeros esbozos y los más recientes. Para el pintor “el dibujo es todo, es el gran desafío”.

Terisio Pignatti (1981), teórico de arte italiano, en su estudio “El dibujo: de Altamira a Picasso¹¹⁵”, se pregunta desde cuándo, siglos, milenios, períodos históricos ha sentido el hombre el impulso de dibujar, y de qué forma y por qué motivos.

Se dibuja desde siempre, igual que se vive, asegura Pignatti. El mayor documento de este primitivo arte del dibujo se admira en las grutas de Altamira, en Santander. También, de hace unos 13 o 15.000 años, son las imágenes de la gruta de Lascaux, en Montignac, Francia. De las que muchas prevalece el carácter gráfico, arte profundamente naturalista. La pintura de Lascaux revela una conciencia técnica y una sensibilidad hacia el signo gráfico ya muy avanzadas. Así pues, es acertado decir, según Pignatti, que la humanidad ha dibujado en todo tiempo, en todo lugar, con técnicas análogas y por similares motivaciones mágicas, rituales o incluso solamente figurativas. Es fundamental, el descubrimiento del valor del signo lineal, elemento figurativo de excepcional ductilidad. En el misterio de las oscuras cavernas prehistóricas, nació el milagro expresivo del Dibujo.

A partir del segundo milenio antes de Cristo, completamente aislada, se va formando la civilización artística China, singularísima manera de entender la forma. El signo al servicio del dibujo, de la grafía, defendida de toda intrusión extraña por las propias tradiciones culturales y religiosas que se diferencian radicalmente de las concepciones filosóficas occidentales.

Se interna Pignatti, en la época medieval en Europa; desde la alta Edad Media hasta después del año 1.000 el dibujo se utilizó de forma autónoma como proyecto y como libre ejercicio gráfico. Su primera huella se encuentra en los esbozos de los márgenes de

¹¹⁵ Pignatti, T., *El dibujo: de Altamira a Picasso*. Editor: María Agnese Chiari. Madrid: Cátedra (1981). Citado en el documental de Rafael Hortal: “El retablo de la lujuria”, una obra del pintor José Lucas. Consultado en <http://vimeo.com/18466856>

los antiguos códices y también en la vasta actividad ilustrada a pluma de manuscritos, en las miniaturas, en las inopias de los frescos, en los cuadernos de apuntes de los pintores,...

Por su parte, Chenino Chenini, pintor florentino del siglo XIV, reflexiona sobre este asunto y se pregunta: ¿Sabes que te ocurrirá dibujando a pluma? Que eso te hará experto y práctico y te meterá el dibujo en la cabeza.

Tanto técnica como teóricamente después de Chenini, podemos considerar ya el dibujo como una perspectiva moderna plenamente asimilable a lo que podemos ver en la actualidad.

La época del primer Renacimiento se mueve en tres constelaciones: Florencia, Venecia y Flandes. En el campo del dibujo, los maestros más importantes se sitúan dentro de estas culturas artísticas. Es en Florencia donde da comienzo ese complejo fenómeno que se conoce como Renacimiento y supone la aparición de la auténtica recreación de una perspectiva de la vida basada en los ideales humanistas y en el conocimiento de lo real, heredera de toda la era antigua de grandeza filosófica e histórica.

En el Renacimiento, sostiene Pignatti, un hecho altamente relevante fue el replanteamiento de las leyes de la perspectiva por Brunelleschi y aplicado por artistas como Masaccio, o Piero della Francesca. Todo ello tuvo especial reflejo sobre el dibujo que asumió una consideración de primer orden hasta convertirse en el símbolo mismo de los valores figurativos. Los teóricos florentinos del primer Quattrocento, como Ghiberti, ven en el dibujo el fundamento de la pintura precisamente por su valor experimental semántico. En el Cinquecento, de Florencia a Roma, y de Parma a Venecia, asistimos a la extraordinaria afirmación del dibujo en la práctica artística; demostrando así, la toma de conciencia de que el medio gráfico es un gran instrumento de investigación y de creatividad hasta el extremo de que la edición constante de catálogos de dibujos de todas las épocas permiten un profundo análisis filológico del que se deriva un insustituible elemento: el descubrimiento de las personalidades artísticas.

Sin duda, la práctica y experiencia italiana del dibujo en el Renacimiento hasta el siglo XVIII fue esencial para muchos artistas del resto de Europa, especialmente en ese tránsito del último Renacimiento al Barroco. De gran importancia fue la visita de Rubens

a Venecia, Mantua y Roma entre 1600 y 1608. En el campo del dibujo es excepcional la figura de Rubens. Fuertemente dramático aparece un general carácter de los principales dibujantes holandeses del siglo XVII. Supera a todos el gran Rembrandt, también una de las máximas personalidades del dibujo de todos los tiempos.

Entre los dibujos del XVIII veneciano ocupa lugar de primer orden la obra de Jean Baptiste Tiepolo -el arte de Tiepolo- que trabajó no sólo en Italia, sino también en Würzburg y en Madrid.

Personalidad central de los dibujantes del XVIII francés es Jean Baptiste Simeon Chardin. En la segunda mitad del siglo XVIII, la escuela francesa produce su dibujante más extraordinario: Jean Horoné Fragonard. En su riquísimo corpus toca casi todas las técnicas destacando en su trazo, ligero y rápido.

Adentrándonos en el siglo XIX, en el último tercio, aparecen excepcionales dibujantes con el movimiento impresionista francés y post-impresionista: Degas, Renoir, Paul Cézanne... La particular visión de este último que descompone a menudo el dato objetivo en una superficie ya cubista, se presta singularmente al trazado gráfico que se insinúa dinámicamente en la imagen. Dibujante también de extremo interés es Henri de Toulouse-Lautrec. Y así llegamos del Cubismo a hoy. Movimiento anterior al Cubismo es el Fauve, y su gran maestro y precursor es Henri Matisse. Y por fin, en el Cubismo, con sus tres figuras esenciales, Picasso, Braque y Juan Gris.

Picasso ha sido el pintor más prolífico de todos los tiempos. Activo durante 3/4 de siglo, Picasso llega hasta su muerte en 1973 tomando parte de cada aventura figurativa de nuestro tiempo. Asume así un significado absolutamente universal más allá de los límites temporales de su trabajo que parece vivir en sí mismo toda experiencia del pasado y del futuro. Para Picasso: “El dibujo es el hilo que mantiene el orden, el grano de sus descubrimientos.”

En las primeras décadas del siglo XX, París aglutinaba lo más esencial del arte de vanguardia. Los numerosos movimientos que se sucedían dieron grandes dibujantes: Fernand Léger, el ruso Malevich o Amadeo Modigliani.

Desde 1910 en Italia se desarrolla el movimiento de la pintura metafísica con dibujos de Giorgio de Chirico, Carlo Carrà o Giorgio Morandi. Algo después, el Surrealismo en España da un soberbio dibujante: Salvador Dalí. Dibujantes misteriosos y singulares son Paul Klee y Kandinsky. Artistas altamente significativos han realizado una interesante actividad dibujística hasta el extremo de hacer del dibujo la parte más sólida de su labor creativa, o al menos, tan sólida como el corpus central de su producción. Giacometti, Jean Arp o Henry Moore, en los poderosísimos dibujos preparatorios de sus esculturas. Francis Bacon o Sutherland, los expresionistas Max Beckmann o George Grosz y, así, hasta llegar a nuestros días. Esta actividad de gracia en los artistas más sobresalientes está dentro, sin lugar a dudas, de ese milagro creativo-reflexivo, dulce-amargo, íntimo y comunicativo, serenado y consolador que durante siglos hemos llamado: Dibujo.

Dibujo que en José Lucas tiene su máximo exponente en “El retablo de la Lujuria”. Tanto en su etapa de pintor “fauve” como en su trayectoria de expresionismo abstracto, y ahora en este retablo de figuraciones, Lucas ha destacado siempre la formalidad del dibujo.

Desde esa perspectiva se comprende la fiebre entusiasta de esta serie de grandes superficies sensibilizadas y hechas expresivas desde y con el dibujo. El dibujo controla en este borbotón figurativo las energías del pintor y de las materias con las que practica: el papel, los elementos de collage, el grafito, la goma de borrar y los barnices. Energía y materia se transforman en imagen. Y, a su vez, esa imagen conmueve, porque se debate en el caos, en ese otro sistema que se corresponde tanto con la naturaleza de lo vivo. Al final, lo que importa es el sentimiento que toma la forma, a través de la línea, ese elemento plástico que organiza el mundo de la Naturaleza cuando es traspuesto a la superficie plana del papel. Así es que este “Retablo de la Lujuria” podría haberse titulado “retablo del dibujo¹¹⁶”. Un cuadro realizado en grafito, goma de borrar, barniz y collage de 12x2,46m, acompañado de una serie de 20 dibujos verticales de 2,20x1,50m y otros 30 horizontales de 0,89x1,16m.

¹¹⁶ Marín-Medina, J., “*El dibujo formal de José Lucas*”. Madrid: El Cultural./El Mundo. Consultado en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/El-dibujo-formal-de-Jose-Lucas/14648> (17/10/1999).



Figura III.33 Dibujo perteneciente a la colección "el retablo de la lujuria" por José Lucas.



Figura III.34 Dibujo perteneciente a la colección "el retablo de la lujuria" por José Lucas.

El propio artista nos narra como surgió esta obra. “ hace tres años (1996), en mi estudio de Mazarrón, empiezo a trabajar unos dibujos grandes sobre papel con una técnica que a mí siempre me ha gustado mucho: el grafito y la goma de "borrar. Y sin la pretensión de que se convirtiera en lo que después ha sido. Empiezo un dibujo de 2,20 metros por 1,50 sobre papel. Hice un segundo dibujo con una temática que sí tenía ya un cierto componente erótico. Hasta ese momento, no tenía claro lo que realmente quería hacer, pero sentía la necesidad de dibujar con la técnica del grafito, la goma de borrar y el barniz. Seguramente, el clima caluroso y hedonista de las playas incita a hacer algo que te obliga a desviarte de la temática habitual de mi pintura. A partir del segundo dibujo, del que te hablo, comprendí que aquello se podía ir convirtiendo en una serie. Insistí en la temática que venía desarrollando y realicé un tercero, un cuarto y un quinto dibujo, y me di cuenta de que aquello podía ser un conjunto de dibujos con bastante identidad e intencionalidad.

Seguí dibujando y ampliando la producción hasta tomar conciencia exacta de que aquello iba a ser una exposición. Una exposición de dibujos de una cierta ambición¹¹⁷”.

Unos dibujos interrelacionados con la literatura, sólo el título de la obra es ya un ejemplo de la intertextualidad de entre la pintura y la narrativa valleinclanesca. Lucas nos da las claves de por qué eligió ese título. “Soy un lector y un relector permanente de media docena de grandísimos escritores, pero dentro de ese grupo de escogidos soy un devoto de la obra de Valle-Inclán. Cuando me planteo hacer una exposición con esta obra pienso en darle un título al conjunto. Yo no sabía que aquello que empezó siendo un grupo de dibujos en mi línea de trabajo, con ribetes de carácter expresionista y esperpéntico, llegaría a una temática de erótica esperpéntica. Fue seguramente sin proponérmelo, y observaba cómo fue apareciendo con ese lenguaje. Había mucho de accidente, de casualidad, de encontrarme con cosas que yo no iba buscando. Y cuando aquello fue tomando un cierto cuerpo, me di cuenta de que había que encontrarle un título –como casi todas mis exposiciones, que han llevado un título genérico- y pensé en Valle-Inclán, autor, por otro lado, nada erótico por lo menos a mí no me lo sugiere. Pero sí tiene un trasfondo perverso (en el mejor sentido del término), transgresor. Ya aquel conjunto de dibujos empezaba a tener para mí una cierta lectura transgresora. Así que me convencí de que el título tenía que ser de Valle-Inclán. De modo que para seguir trabajando sobre esta obra yo necesitaba un título, una justificación. Debe ser algo psicológico; en mí existen con frecuencia esas operaciones psicológicas que me obligan a insistir cuando no estoy muy seguro de lo que quiero. Era lo que aquí estaba pasando. Repasando títulos de Valle-Inclán encontré que *El Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte* era, quizá lo más idóneo, prescindiendo de la avaricia y de la muerte y quedándome con la lujuria. Cuando vi que había eco de aquella frase en mí –*Retablo de la Lujuria*-, entonces tuve ya un poco más claro qué exposición quería yo hacer.

¹¹⁷ Lucas, J., “*Conversación mantenida entre Juan Antonio Molina y José Lucas*”. Catálogo: José Lucas. *El Retablo de la Lujuria*. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)



Figura III.35 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.



FIGURA III.36 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

Y una vez más, en ésta creación, José Lucas vuelve a destacar la ausencia de historia como en el resto de su obra. “no quiero contar ninguna historia, sino hacerla,

construirla. Y es lo que pretenderé siempre a lo largo de mi vida de pintor, haga lo que haga. En este tema que he escogido era muy fácil caer en la anécdota, pero yo no quiero que mi obra tenga argumento. Quiero que mi obra tenga tensión, pulso, temblor, SUSTANCIA. Todo eso no se puede alcanzar en el arte si antepone a la búsqueda la anécdota. De hecho, no hay ningún pintor de temas históricos que sea un gran pintor, están sometidos a la servidumbre del parecido con lo que pasó o con lo que se inventan. Lo que tiene que suceder es la impronta. La Historia no se hace sola, la edificamos los hombres, y los momentos más felices en la Historia son los inventados. Lo real es aburrido, cotidiano. El hombre tiene la obligación de sobreponerse a la realidad. Ésta no puede ser como nos han dicho que es, sino como el hombre quiere que sea. Ahí está el desafío y el gran conflicto del creador con su propia obra. Por eso es tan importante educar la mirada. La mirada es el concepto. El sentimiento obedece a ella, nunca al revés. Miramos algo que nos subyuga, y esa mirada nos incita a reflexionar, a cavilar, a imaginar y a desbordarnos. No se puede hacer una obra de la naturaleza de el *Retablo* si no es desde el desbordamiento, flotando. En la arquitectura, en la poesía, en la música, en la pintura hay que estar flotando, buscándole los tres pies al gato de la realidad, retorciéndole el cuello a la costumbre constantemente. De otra manera, aquélla nos traicionará. La realidad es lo único que traiciona al artista, nunca el artista a la realidad¹¹⁸”.



Figura III.37 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

¹¹⁸ Lucas, J., “*Conversación mantenida entre Juan Antonio Molina y José Lucas*”. Catálogo: José Lucas. *El Retablo de la Lujuria*. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)



Figura III.38 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

El cuadro también deja lugar para las anécdotas, en las conversaciones mantenidas con el artista nos revela que en “El retablo de la lujuria”, habita un conocido personaje de la alta sociedad murciana. Es la última figura que aparece a la derecha, un hombre de edad avanzada que rompe con sus convicciones culturales y religiosas para tocar un pecho a la figura que se encuentra más cercana a él. Aparece como un símbolo de la represión y autocensura. El universo de este Retablo celebra la libertad, con el paso de la angustia que para muchos supone ejercerla. Podría ser el catálogo cultural de un erotismo negro, deudor de imposiciones y pecados: desde quien ignora que su pavor ante el hecho voluptuoso camufla su inconfesable pasión por el otro, hasta el que disfruta sin límite antes de que le atenace la condena.

Pero todo resulta ir más allá. Las consideraciones que hasta ahora nos han ido ocupando se han desprendido lentamente de esos paisajes de carne y misterio, destilándose en la secuencia espaciotemporal a que obliga una visión completa de la obra.

Es el tratamiento de las figuras, el ejercicio pictórico, aunque de dibujo se trate, el manejo barroco y perverso de las composiciones, lo que va sembrando en nuestro interior

las instantáneas de la lujuria, La sabiduría de un dibujo que nos devuelve la mirada poblada de desasosiego para que podamos verlo todo justo cuando no miremos nada.

Es trascender cualquier apología de la lujuria para mostrar el sobrecogedor retablo de lo humano¹¹⁹.

Destaca en “El Retablo de la lujuria” la renuncia al color, si tenemos presente que el colorido de José Lucas, desbordante y barroco, constituía uno de los aspectos principales de su obra, queda claro que esta nueva exposición significaba un serio reto y rompimiento con su anterior obra¹²⁰.

Pero, sin duda, lo más relevante de esta obra es la intertextualidad que se da en la misma. Una relación con la literatura, que como podemos ver, va más allá del título. Un importante estudio en este sentido, realizaba el crítico de arte, Miguel Logroño. En “Epicolírica del dibujo” Logroño hace un análisis del cuadro en consonancia con unos versos de Brecht. “Cuando, cautivado por unas imágenes, por una intensa atmósfera, me pongo a escribir sobre el poderoso, bellísimo “El Retablo de la Lujuria” surgido de la emoción, el talento y la capacidad del pintor José Lucas, pienso en ciertos versos que mi brumosa memoria cree retener del poemario amoroso de Bertolt Brecht. Concretamente, en unos que constituyen el núcleo de una breve composición de muy clara, muy persuasiva voz, que lleva por título “Lección de amor” (1) Dicen:... *Carnal me gusta el alma/ y con alma la carne./ La castidad no puede rebajar la lujuria;/ si estuviese hambriento me gustaría saciarme.* Y acudo también a otros versos, en este caso del poema “Canción de una amada”, inserto en el mismo conjunto. Al producirse el encuentro entre los dos amantes, el gran escritor alemán anotará:... *Cuando (ella) me dio su cuerpo, dijo: esto es todo. Y fue mi cuerpo.*

Tiempo para las lealtades : en primer término, la del artista con la determinante imposición de un sentimiento que habrá de llevarle al acto germinativo de la creación, y en un segundo orden, subsidiario del anterior, la lealtad de quien contempla, del ¿crítico? en mi caso, que ha de estar en una dinámica sintonía o correspondencia “expresiva” con

¹¹⁹ Molina, J. A., *Liturgia de la transgresión*. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

¹²⁰ Fernández Melero, J. M., “*José Lucas*” Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

la disposición primera. Acaso por este motivo, por “fortalecerme” con su sabia –y difícilmente cuestionable- compañía me ha procurado el auxilio de Bertolt Brecht al acercarme a este soberbio “Retablo”, cuya denominación ha extraído José Lucas de la obra de Ramón del Valle-Inclán “El Retablo de la Envidia, la Lujuria y la Muerte”.



Figura III.39 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

La palabra “retablo” es de carácter plurivalente, siempre con un atractivo significado, con una particular connotación de naturaleza escénica. Así se pronuncia sobre el citado vocablo la Real Academia Española: “Conjunto o colección de figuras pintadas o de talla, que representan en serie una historia o suceso” (2). Y en una acepción ulterior: “Pequeño escenario en que se representaba una acción valiéndose de figurilla o títeres”. Ambas definiciones –junto a alguna otra de estructura arquitectónica- proclaman un ser espacial a la vez autónomo e interdependiente. Que conduce –“ser espacial”- a la idea de “lugar”. Figuras pintadas que representan una historia: significación primera. Escenario en que se representaba una acción: indicación segunda. Expresión concluyente o de síntesis que mi condición de “espectador” acepta como mejor o más válida de la palabra retablo y su geografía semántica: lugar –escena- para la representación.

Y lugar sagrado, diré, en contraposición a profano. Retablo: espacio sagrado, venerable, en el que, no se venera o no tiene por qué venerarse, rendir culto, a una “representación” de dios conforme a una específica religión o creencia. Entiendo que lo sacro de este lugar viene dado por una calidad de lo perceptible en cuyo ahondamiento no participa la imagen de un dios de acuerdo a un ritual o “escenificación”, ni participa

tampoco la imagen del ídolo o –plural- de los ídolos. Habiendo, sin embargo, tanta imagen –razón icónica-, y tan hermosa, en “El Retablo de la Lujuria”. Pero lo sagrado de este lugar y esta representación del arte –ya he anunciado una dimensión clarificadora: el arte- proviene por otras vías. De no fácil, compleja apreciación, cuando para *significar* una propiedad real hayamos de ir a otra de *signo* ¿opuesto? Que deberá certificar el *significado* de aquella. Por ejemplo, cuando para verificar la materia de lo que sacraliza este lugar –siendo tan palpable, estando tan en el límite de la mirada esa materia-, hayamos de manifestarnos a través de lo impalpable e ilimitado: la inmaterialidad.

Desde tal perspectiva: ¿cuál es la inmaterialidad de la materia “lujuria” que figura en lo adjetivo – o en lo sustantivo, no sé bien- de este retablo? Desde luego, no la de vicio, ni cuanto menos pecado, con la que un (im)preciso paganismo muy idolatrado por la ¿cultura? Occidental quiere distinguir a esta magnificante potestad a partir de los espacios más oscuros y confusos de esa misma cultura. La inmaterialidad de la materia lujuria –lo confieso desde mi posición de no idólatra- es la del gozo. He dicho lo que he dicho, sencilla, *gozosamente*. Alguien pondrá “placer” en esta actitud sensible, y yo, sin negarlo, advierto simplemente: cuidado con los sinónimos. Por algo me acogí a Bertolt Brecha – a quien también considero un no idólatra, por demás muy ilustre- y su limpio ramillete de versos, que iluminan desde la hondura.

La idea más próxima a la realidad de gozo se denota en la imagen de la plenitud. Con el aporte de una premisa inicial: posesión. Así, pues, el gozo se significaría por la posesión en plenitud. Brecha nos confía tal percepción cuando, al entregarle la amada todo lo que podía dar, su cuerpo, siente: *Y fue mi cuerpo*. La comunión de dos cuerpos y la alianza o fusión en uno sólo; la comunión de la carne. *Carnal me gusta el alma/ y con alma la carne*, dirá también el poeta en un pleno entendimiento, o por mejor decir, gozo pleno del amor, para, intentando dejar las cosas –más- claras y en su sitio, expresar que *la castidad no puede rebajar la lujuria*. De modo que, en una real –nada hipotética. jerarquización de planos, la lujuria –según el muy serio y mesurado criterio de Bertolt Brecha-, en el ámbito del amor, que es unión, y afirmación, ocupa un nivel superior al de la castidad, que es negación. Y una incitación absurda y por la fuerza el heroísmo es la castidad. No se olvide que fue Brecha –o alguien tan lúcido como él- quien dijo eso tan hermoso de: “Felices los países que no precisan tener héroes”. Ni en los asuntos del amor,

ni en los de la cultura, ni en los de la política, ni en los del trabajo, ni en los mil ni un asuntos del existir de cada día. Dicho de otra, pero interpretado de la misma manera: “Felices los países en los que el vivir no exige ningún tipo de heroísmo”.

Sucede, no obstante, que esta cultura que nos ha “conformado” –a- moldeado, resignado- proclama sin ninguna clase el pudor ni reserva que la castidad es una virtud y la lujuria un vicio, es decir –expresión sinónima-, un “apetito desenfrenado”, aberrante, degenerado, pecaminoso. Menos mal que hay personas que no se dejan “conformar”. Personas, reitero, no semovientes, con pensamiento y sentimiento propios, que subvierten con entera normalidad el lugar –para la representación- de los términos, y donde dice virtud poner acaso aberración, y donde dice vicio poner acaso virtud. O no poner nada en ninguna parte, no poner juicio moral en temas y materias –o inmateriales- que no pertenecen a un campo jurisdiccional fácilmente “conformable” o confundible con territorio de inquisición y de inquisidor, *el oficio menos santo, más perverso* que nos sigue “conformando”; el juicio sustentado por lo realmente inmoral, por lo excedido.

A lo largo de mi biografía de ¿crítico? y estudioso del arte he estado, en ocasiones, cercado por alguna estética de exceso. No es esta la circunstancia de José Lucas y su magnífico retablo, donde nada es desmedido, sino inspirado por el orden y la medida, donde todo es preciso. Hablo de estética, que conste, un espacio, vaya por dios o el diablo, en el que no suelo oficiar ninguna liturgia. ¿Actitud artística –no estética, esto es imposible- de lo que apasiona, de lo desbordante en este total pintor? Esto sí: ya empezamos a entendernos. Si jugamos al juego intelectual de los equívocos, de los sobreentendidos, yo estoy autorizado a decir, por razones de conocimiento personal y de proceso de trabajo, que José Lucas es un artista incalculable, para, a continuación, afirmar, sin necesidad de desdecirme, que en “El Retablo de la Lujuria” todo está calculado para que el arrebató, el desbordamiento de la obra se produzca –no parezca: se comporte cabalmente- fuera de cálculo. Espero que no se me entienda, de momento.

Jamás por prescripción estética –qué cosa tan banal, qué espanto-, sino que por afirmación artística, por necesaria conducta de creador, José Lucas acude al campo de la pintura –que es siempre el del honor- no a simularse –estética-, no a escurrir el bulto, sino a hacerle frente –arte-. La batalla es dura, y larga, y obstinada. Siempre está el artista en

el campo de batalla. Con las armas que cada enfrentamiento requiere; a decir verdad, con las que un artista precisa. En el caso de “El Retablo de la Lujuria”, esta épica o, si se prefiere, epicolírica del dibujo, las armas o herramientas de la batalla que constituye el trabajo son bien simples: unas barras de grafito y unas gomas de borrar. (Paréntesis para señalar una aparente contradicción del oficio. ¿Por qué la goma? ¿Se puede dibujar, es decir, poner realidad sobre un soporte, en esta ocasión papel, borrando, así pues, quitando? Véase el brillante resultado: se puede).

Que conste que lo que se viene diciendo no pertenece al protocolo huidizo de lo metafórico, no es realidad virtual. La realidad instrumental con la que le pintor acude a la batalla que el espectador ha pretendido argumentar con un lenguaje en la parábola es tan palpable y material u orgánica con el grafito que dibuja y la goma de borrar que borra y dibuja, también. No podría concebir la desbordada belleza de unos objetivos logrados con esta sencilla participación de unos concretos elementos. Claro que falta por nombrar el elemento anterior -¿quién diría el último?- o previo, tan sencillo de nombrar como aquéllos, pero estadísticamente más raro -por escaso-: el talento. Ya lo apunté al comienzo de este texto. El talento de un pintor llamado José Lucas, una propiedad que desborda en lo inmaterial. Como “El Retablo de la Lujuria”. Ocurre que “El Retablo” es materializado por unos específicos útiles de trabajo, pero quien ciertamente lo dibuja, y lo verifica, le hace ocupar un verdadero lugar en la representación, es una inmaterial: el talento de su creador. El talento, y el sentimiento, y el coraje, y el amor, y la ternura, y la firmeza, por citar algunos factores de una resistente cadena de inmateriales.



Figura III.40 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

“El Retablo de la Lujuria” constituye una representación artística, dibujística, de lo que se desborda. Niego lo excedido, lo desmedido –ya he referido por qué-; sin embargo, afirmo un desbordamiento como el que señalo, que no guarda parentesco semántico, aunque lo parezca, con los términos en el exceso anteriores, porque tiene una razón de ser propia. Anticipo que este desbordarse de “El Retablo” no es de naturaleza icónica. Desbordamientos de este carácter los hay, con una consideración emblemática, en la historia universal del arte. Si acudimos, por ejemplo, a la India, como el Kandaria-Mahadeva –siglos X y XI-, en Khajuraho, retablos escultóricos en los que los encuentros amorosos entre las mujeres y los dioses, exentos en la piedra, hermosísimos por su factura volumínica, sobrepasan lo “acumulativo”, situándose, “numéricamente” en planos

formales de auténtica promiscuidad. Y si, en la cultura occidental, nos detenemos en El Bosco, y en cualquiera de sus magistrales, paradigmáticas pinturas, a partir de esa “cumbre” que es “El Jardín de las Delicias” –c. 1500-, del Museo del Prado, el desbordamiento iconográfico, en tanto que demografía de imágenes que ha de habitar un lugar o territorio –tanto por tanto- llamado cuadro, o “tríptico”, sobrepasa los límites incluso del hacinamiento. Sexo incluido. Y moralina. Porque el erotismo de El Bosco ha de insertarse en argumentaciones parabólicas con un transfondo sermoneador, alertando a los pecadores, desde el púlpito de la pintura, de los infernales peligros que corren con las prácticas lascivas y concupiscentes.

El desbordamiento de “El Retablo de la Lujuria”, que no icónico –repito por enésima vez-, tiene lugar en la representación que antecede o previene a la representación dibujística. Es decir, está en el lugar personal, interior, del artista. Y ese desbordarse, más que dictarle, o sugerirle, le exige, junto a un repertorio temático, una calidad y una cualidad, o manera, o estilo, en superficie, sobre el soporte de papel, que se identifican con el fondo. José Lucas se expresa, a través del dibujo, guiado por un principio de necesidad derogador de cualquier sinrazón de capricho. Y en ese orden de la necesidad de expresarse anida el impulso primero, el origen de una dinámica del dibujo –además de un dominio: la prueba es a todas luces fehaciente- que hace que forma y fondo sea una misma cosa. Ayer o por ahí, con motivo de otra exposición, lo escribí. Pues bien, lo suscribo ahora, y lo repetiré cuantas veces sea. En la gran pintura, en el gran dibujo –y son grande en tanto que categoría-, en suma, siempre que la representación, o la expresión artística, obedezca a la necesidad –no a la gratitud-, a la insuperable exigencia de encontrar su lugar, la forma o materia formal es algo indesligable de la inmaterial fondo. O leánlo por vía de ¿contrario?: la inmaterial fondo su funde con la materia forma, impregnándole su carácter y dinámica.

Adaptando lo erótico como inmaterial, José Lucas se desborda en el terreno de lo que evidencia. Acaso esa pueda ser la causa por la que actitudes pacatas tildan de lujuria, como dimensión negativa –no ya como vicio y pecado-, lo que constituyen situaciones rigurosamente naturales. El erotismo ha discurrido –y discurre- pictóricamente, como lugar de la representación, por diversos caminos. En ocasiones, rozando la materia de su inmaterial, el amor, el sexo, diría por mi parte que disimulando o disimulándose, y en otros

casos, evidenciando esa misma inmaterialidad. Pero la evidencia, hasta tal punto, tan desbordada, que es capaz de manifestarse sin profanar el espacio sagrado, histórico, que ampara por igual a lo evidente. En este lujurioso, indisimulado, inmatérico “Retablo”, lo “desbordándose” es de tal magnitud que impone una calida frenética, desasosegada, en el ordenado –insisto: justo, preciso- raptó del dibujo. En “El Retablo” es tan inmaterial la materia que representa, que el creador, el pintor, se siente arrebatado, y transportado, desde el origen de la creación. Y trascendiendo el gesto manual –utilización instrumental del grafito- e intelectual en cada uno y en la sucesión temporal de instantes que configuran sobre el papel –en el gran panel central, en la constelación de dibujos que le rodean y acompañan- hasta movilizar un activo y fecundo proceso de trabajo. Todos los factores y elementos de la “expresión” gravitan atraídos y sustentados por una misma fuerza en este planetario. Incluso el pensamiento –además del sentimiento- llevado a palabras de este ¿crítico?, ¿de arte?, habrían de discurrir con el mismo desbordado –fondo y formalante, si uno poseyese la inteligencia y la pasión de un real artista, y fuese un real creador con su provisión inmaterial de palabras, circunstancia que no se da, como bien se aprecia.

Apunté líneas atrás que la lujuria como inmaterialidad que representa en “El Retablo” habría que entenderla como la percepción de gozo. Exaltación con la que colabora o a la que contribuye algo así como la celebración del cuerpo. Vuelvo a términos ya dichos: la comunión de la carne, la comunicativa magnificación del cuerpo. Estricto paganismo, hedonismo puro, sentenciaría una sanísima moral que, en su enfermiza asunción de las cosas, y por elevación, no se pararía en descalificar al propio Praxiteles –por hedonista, por pagano- y su “Hermes” –c.340 a. d. C.- del Museo de Olimpia. Un hombre es mármol, desnudo –qué horror, qué desvergüenza-, que es aceptado como uno de los emblemas universales de la proporción y la belleza. Y no se pararían los mismos moralistas en poner como a unos zorros a Botticelli y su pictórico “Nacimiento de Venus” –c. 1478-, de la galería de los Uffizi. La diosa, otro paradigma de lo bello, surgiendo del mar también desnuda, qué manía, con lo que bien que estaría Venus cubierta con una bata castiza de *guatiné*. Otro pagano, Botticelli, que enriqueció la nómina de los artistas que hicieron posible la época pagana por definición: el Renacimiento. Y no se diga nada del pagano Miguel Ángel con su “David” y sus “Esclavos” –serie autónoma de obras; no eran los esclavos de David; perdón-, de principios del siglo XVI, una *suite* proverbial del desnudo, fundamentalmente los “Esclavos”, situados en la cima permanente de la escultura. ¿Y qué

diré de otro pagano irredento, Bernini, si nos referimos, matérica e inmatéricamente, al tema de la comunión de la carne? Bueno, lo que diré de Bernini vendrá más adelante. El gran artista de Napoleón pertenece al barroco.

Ni la ironía habrá de justificar la malversación de tiempo y de energía intelectual –y sensible- que supone detenerse ni siquiera en unos pocos de entre miles de ejemplos que vienen a poner en crisis unas teorías –son sólo pequeñas teorías de pequeños teóricos, que conste- de quienes están “conformados” a que, en la dialéctica –que no es sólo discurso, sino movimiento, acción- entre el ser Eros y el ser Tanatos, optan por lo segundo, la muerte. Su templo, el retablo del templo de esos culturalistas, es el tanatorio, el lugar –otra realidad de lugar para la representación- más deprimente que ha ideado, la aséptica, meticulosa y aburrida administración moderna de la muerte. Tanatos, nos dirían siempre ante la posibilidad Eros los reputados actores de una (in) cultura de la modernidad que hacen coexistir el tanatorio, que es materia y sólo materia en grado irreversible, y la inmaterialidad de la lujuria –escasa- venerada furtiva, vergonzantemente, en los lujosos santuarios venusianos del amor pagado. Son, en definitiva, estilos de vida “conformados” por la ficción y la hipocresía.

¿De qué Botticelli, o “botiloquesea”, me está hablando usted? –se dirige a mí el culturalista o tanatorista airado, que acaba de pagar su servicio venusiano bimestral, pese a lo cual no es capaz de agitar el encefalograma plano que representa su espacio hastiado de su existencia-. Sepa usted –prosigue- que donde esté una “Vanitas” de Valdés Leal – el tanatorista se ha crecido, aunque habla de oídas- no tiene nada que hacer el nacimiento de la Venus ésta. Pero ahora el que se cree soy yo, y le replico que, aunque tampoco puedo presumir de mi *côté* –lado- erótico o lujurioso, soy lo aceptablemente pagano para entender que la comunión con un entendimiento de la vida a lo “Vanitas”· *-vanitatis y todo vanidad-* ha potenciado la cultura agraz, inmadura, que nos bloquea. Pero qué digo de cultura agraz. Cultura de secano. Cultura, paisaje y país –profundo- de secano, en los que, *Vanitas, vanitatis*, o, salvo perfeccionamiento de los procesos de hibernación, *pulvis...*, quiero decir “polvo eres y en polvo te convertirás”, nos tienen definitivamente abrasados. La sentencia iba sin ninguna intención erótica; no sé porqué mi interlocutor me ha sonreído con un guiño. Es un absoluto necio.

No lo puede evitar: tengo una abierta simpatía por los momentos –y sus principales intérpretes- de manifiesto paganismo de la Historia. ¿Cómo se me podrían olvidar, en tal sentido, los nombres de Pietro Aretino –Arezzo, 1492; Venecia, 1556 – y Giulio Romano –Giulio Pippi-, de prácticamente la misma edad y fechas que el anterior -1492; 1546 Los moralistas a lo *de profundis* dicen que el primero era un vividor, en tanto que los pecadores nos arriesgamos a considerar que era un humanista Un cultivador, el Aretino, de disciplinas pertenecientes al campo de las humanidades –escribió acerca de múltiples géneros, entre ellos vidas de santos, de la Virgen, etc-. No debía de ser un inhibido el de Arezzo , pues en tanto que poeta –menor-, se atrevió a ponerle versos, en una serie de *Sonetti supra i “XVI modi”* – Sonetos sobre los “XVI modos”- a un conjunto de dibujos *verita*, realistas, acerca de los *modi* de hacer el amor, de Giulio Romano, que no era un pintor cualquiera, cuando menos era discípulo de Rafael Sandio, con quien colaboró en la decoración de las estancias del Vaticano. Dicho lo cual de la relación laboral Aretino-Romano, debo decir ahora que, en mi “gentil” opinión, no soy lo que se diría *un fan* –no soy un fanático de nada.; miento: sí lo soy del arte- del erótico tándem. En el aspecto estrictamente literario, los *Sonetti* no pasarán a la antología de las mejores poesías de la lengua italiana; y dibujísticamente los *XVI modi* carecen por entero de inmaterialidad; no alimentan, por tanto, mi nula cualidad de *voyeur*.

Otro cantar sería el que voy a interpretar en este momento, pidiendo disculpas al respetable por la intrepidez de este cantor. Como que las estrofas provienen de “El Cantar de los Cantares” (3), al parecer –los estudiosos no se aclaran respecto a la paternidad- perteneciente a un hedonista *avant la leerte*, el rey Salomón. Dice Él: *Qué bella eres, qué suave/ mi delicioso amor;/ tu cuerpo parece una palma,/ racimos tus pechos;/ me dije: “subiré a la palma, apresaré sus frutos”*. Responde ella: *Yo soy de mi amor/ me traspasa su deseo. / Ven, amor mío, corramos al campo/ a pasar la noche bajo los mirtos*. El cantar está compuesto por ciento diecisiete versículos y está incorporado, en la Biblia, al Antiguo Testamento. Y constituye el canto más bello, más poético, nada prosístico o prosaico, entonado al amor desde las primeras pétreas “Venus” –de Laussel, de Willendorf- del auriñaciense a nuestros días.

Un cantar, el salomónico de los cantares, cuyo estro amoroso exhala idéntica inspiración que el polisémico verso que a la mística obsequió el verbo diáfano y

misterioso, la realidad y éxtasis, el eco y la voz, la inmaterialidad de la inmaterialidad de un San Juan de la Cruz. “Canciones de el alma que se goza de aver llegado al alto estado de la perfección, que es la unión con Dios, por el camino de la negación espiritual” (4), reza el epígrafe de uno de los poemas del clérigo de Fontiveros. Y en la canción quinta, escribe San Juan: *¡O noche, que guiaste! / ¡O noche amable más que la alborada! / ¡O noche que juntaste / amado con amada, / amada en el amado transformada!*. Y prosigue: *En mi pecho florido, / que entero para él solo se guardaba / allí quedó dormido / y yo le regalaba / y el ventalle de cerdos ayre daba*. Para concluir: *...Quedéme y olvidéme / el rostro recliné sobre el amado; / cessó todo, y dexéme / dexando mi cuidado / entre las azucenas olvidado*.

La polisemia o multiplicidad de significados de los vocablos es una de las características de la poesía de San Juan de la Cruz, en la que los símbolos, las intensidades, la luz, la oscuridad (*sin arrimo, / sin luz y ascuras viviendo / todo me voy consumiendo*), la limpieza, los tiempos plenos, la certeza, las incertidumbres, los ritmos, los timbres componen un poemario sin parangón en la razón del amor divino y, todo espacio o *toda ciencia trascendiendo*, también en la del humano. Bueno, sí que tienes parangón la poesía de San Juan, si no en tanto que estricta, concreta estructura literaria, en cuanto a expresividad, o inmaterialidad; la escritura de su coetánea Teresa de Jesús. Mujer de una pieza, dicho sea –con todo el respeto- incluso a la brava manera, emprendedora, fundadora, reformadora, Santa Teresa podría erigirse en la representación máxima del ser en la mística, para la elevación del espíritu teniendo conciencia de que los pies suelen estar en el suelo, que “Él –como les recordaba a sus hermanas en religión- también anda entre los pucheros”.

Santa Teresa es, en la mística, la manifestación suprema del gozo como posesión en plenitud de Dios. Esa es la figura inmaterial de éxtasis, estadio final en el camino de alma hacia la perfección o encuentro con el Creador. En tal situación o trance fue representada en el mármol por Gianlorenzo Bernini -1598;1680-, nombre capital en la historia del barroco en Italia, en lo que a la vez es la obra cumbre, en especial de las de carácter religioso, de escultor: “El éxtasis de Santa Teresa”- 1645;52-, de la capilla Cornaró, en la Iglesia de Santa María della Vittoria, de Roma.

El éxtasis marmóreo de la Santa Ávila fue “visto” por Bernini por medio de una composición alegórica impresionante. El cuerpo –poderoso y ligero volumen de pliegues- de la religiosa como un escorzo, y suspendido, flotando en el aire, pero vencido, el rostro hacia lo alto, la boca entreabierta, las manos y los pies caídos, un cuerpo en flotación, entregado. Junto a la figura femenina, un ángel con una flecha, en ademán de atravesar ese cuerpo. Como gran artista que era, Bernini –arquitecto, también, que concibe y realiza el altar en tanto que lugar escénico en el que situará, como levitando, el lugar central de lo representado: el éxtasis-, repito, Giolorenzo Bernini, un real artista, no un funcionario o impostor ejecutivo del arte, desarrolla su visión de Santa Teresa no para autocomplacerse, para enriquecer un *curriculum*, sino para dar cumplida respuesta a esa imperiosa razón de lo necesario que ha de regir siempre la actitud del legítimo creador. Y el escultor –insisto: no un funcionario- se deja poseer por los hechos y la vida de la santa, por sus experiencias y descripciones místicas, como la siguiente: “Un día se me apareció un ángel singularmente hermoso. En su mano vi una larga lanza, en cuyo extremo parecía haber una punta de fuego. Esta, así me pareció, me la clavó varias veces en el corazón, de forma que entró en mi interior. Tan real era el dolor que suspiré varias veces en voz alta y sin embargo era indescriptiblemente dulce, de forma que no podía desear verme librada de ello. Ninguna alegría de la vida puede proporcionar mayor satisfacción. Cuando el ángel sacó su lanza, permaneció en mi un gran amor a Dios.

La bellaza escultórica del éxtasis de Santa Teresa no pasó inadvertida para los ojos artísticos más exigentes de la época. Pero, a la vez, se constituyó en foco de una polémica que todavía perdura. La razón de la polémica se sitúa en el discutido lugar de otra inmaterial: dónde está el límite, la (in)cierta frontera expresiva entre la percepción del amor divino y el humano. Uno, más bien dado al paganismo, no lo sabría concretar, la verdad. Y me costaría razonablemente escribir lo que, al respecto, ha escrito Edward Lucie-Smith (5): “Una ambigüedad incluso más notable existe en “El éxtasis de Santa Teresa”, en el que la santa en éxtasis es también una mujer que está viviendo un orgasmo, y la flecha con la que el ángel está a punto de hierirla no es simplemente un emblema del amor divino, sino un símbolo fálico”.



Figura III.41 Dibujo perteneciente a la colección “el retablo de la lujuria” por José Lucas.

Dicho lo dicho hasta ahora, quisiera subrayar que no es de lujurias, según una interpretación común, de lo que habla este portentoso, *arcimboldiano*, barroco, surreal, realista, nada elusivo retablo, sino que habla de un proyecto de sublimación. De un apasionado, culto –no ritual-, cultivado, hijo de la cultura, carnal, irreprimible canto a la vida. ¿Por qué el canto habría de ser elegía?, ¿por qué Tanatos?, ¿por qué muerte? Es vida, y sobre todas las cosas vida, la energía que emana de “El Retablo de la Lujuria” representado por un artista en lo genuino y en lo invariable del arte –clasicismo, modernidad, ¿qué es lo clásico?, ¿qué lo moderno? –como José Lucas. Y es algo más allá o más acá de Eros la inmateria que subyace en el lugar de “El Retablo”, como el ser que renace del fuego -¿por qué habría que ser hielo?-, energía en la que, lejos de consumirse, todo parece germinar, fecundarse y brotar, crearse, crear. Y crecer.

Retorno a un cercano –sólo unos párrafos- futuro. “El Retablo”, según se contemple, es una épica del dibujo, y una lírica. Una epicolírica. Seguro que si usted es artista, y no un oficinista, o conserje, o censor, o (des)animador cultural, sabrá qué es esta informa significada por epicolírica. Y –continuando con la hipótesis- seguro más o menos que sabrá dibujar. Se coge una barra de grafito –qué asco, un signo viril: ¿no se ruboriza?-

, un soporte de papel, y a la apreciable manera –moderna, clásica, permanente- de quien verdaderamente sabe, no ofenda el papel, confiérole nobleza. Esta inmateria también está representada en “El Retablo de la Lujuria¹²¹”.

Una obra “El Retablo de la Lujuria” que como hemos analizado es un claro ejemplo de interrelación entre las artes. Pintura-épica o narrativa-pictórica que ha llegado incluso a convertirse en poesía.

*“El pequeño hombre alzó la vista,
y durante un segundo
dudó entre huir o arrodillarse.*

*Inmóvil, no obstante,
dirigió su mirada con lentitud hacia la izquierda, después la
deslizó por el centro
y acabó en el extremo opuesto.*

*Sus ojos fueron sucumbiendo
ante las formas perfiladas con carbón de los infiernos y, confiados,
participaron en la fiesta.*

Se sintió mayor en todos los rincones de su cuerpo¹²²”.

Juan Antonio Molina (1999)

José Lucas serigráfico pone el acento en este instante en algo esencial para el entendimiento de su ser en la pintura: el dibujo. Eso que está pintado, que apenas, diríase, requeriría dibujo, se mantiene, se proyecta y trasciende por su “arquitectura” dibujística. Guiño de complicidad para el lector: por alguna parte de este libro se asoman imágenes puntuales del proyecto más ambicioso al que hoy da vida el pintor y que constituye una sublimación del dibujo. Se trata de algo que cabría llamar –muy provisionalmente- la ¿serie negra?, papeles de grandísimo formato –ocho metros por cuatro- y de formato mínimo, sobre los que se plasma el dibujo. Materiales: grafito y goma de borrar, porque

¹²¹ Logroño, M., “*Epicolirica del dibujo*” Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

¹²² Molina, J. A., *Liturgia de la transgresión*. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

—es obvio— se dibuja, se pinta y se escribe, además de, borrando, tachando. La serie negra de dibujos de José Lucas es un delirio, lo barroco y lo surrealista al límite, templo de la lujuria, ontología de lo carnal, abrazo místico al cuerpo, razón de la locura¹²³.

3.2.2.2 LUMINOSIDAD Y CROMATISMO DE LA PALETA DE JOSÉ LUCAS

"¿Acaso no son los colores, las pasiones de la luz?"

Goethe

José Lucas y el color son términos inseparables, es imposible acercarse al pintor ciezano sin ser invadido por un estallido de tonalidades desgarradoras; los rojos, azules, amarillos y verdes te absorben y te trasladan a la huerta de Cieza. Es la seducción de la retina. José Lucas, renegado de cualquier religión o dios, tiene una creencia única y omnipresente: el color. “De su pintura brota un panteísmo del color”, como asegura Antonio Lucas (2006)¹²⁴. El tinte, las tonalidades de su huerta de niño que marcaron su infancia, se han convertido en su seña de identidad. La autenticidad de su pintura viene dada por las pinceladas que se han pigmentado con el río, los atardeceres, las moreras, los rayos de sol reflejados en el verdor ciezano. “Así, vivimos en su obra la luz segura, súbita, purísima, instantánea, aurora boreal de una sacudida cromática, la luz quimera y ensueño, la luz color de la poética desde la emoción traslúcida donde la oscuridad se torna súbitamente luminosa. Obra la de Lucas de un rigor desmedido, de un bosque de espuma que absorbe y aloja el color donde vino a detenerse el amarillo trigo, los azules, los verdes, blancos y el rojo presuroso anunciando la poesía a borbotones, a cascada de luz¹²⁵”. José Lucas fue un niño de río, un azul que ya para siempre impregnó su mirada, y fue de niño naranjos y limoneros, aquel niño de apariencia serena prefería ver cómo los niños jugaban bañados en colores y cómo tarde caía sobre las moreras para crear sombras de tonos berenjena y cómo los rayos del más

¹²³ Logroño, M., “Razón de la locura” en el Catálogo Aire más allá del viento. José Lucas. Edita: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 16)

¹²⁴ Lucas, A., *Un sueño vertical*. (Apuntes y emociones sobre la escultura “Viento y Luna”). Murcia: Catálogo: “Viento y luna”. (2006).

¹²⁵ *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/04/29/aventura-color-jose-lucas/400879.html>

incandescente sol se partían al chocar con los frutos entre los árboles; todo enmarcado por los distintos tipos de verdes que más tarde evocaría su pintura.

Esta idea la recoge Martín Iniesta en “Una herencia de colores” (2015), el hombre es producto de su tierra. José Lucas es murciano. Nacido en un pueblo que abraza el río Segura, escoltado a su paso por una huerta feraz, rica en olores, sabores y colores: rojo de cornada recién abierta de la sandía, rosado de la piel femenina del melocotón, brillante de la ciruela adolescente, pajizo jugoso del membrillo, sereno verde doncella de la manzana, morado - único morado que no recuerda el luto - del higo y de la breva, excitante del limón y la naranja, blanco del azahar y del jazmín... Colores, colores, colores... Verde plateado de las hojas del álamo en la ribera del río, verde grácil y cimbreante del junco, afligido verde de las hojas del mirabobos, verde lanceado de la morera... Y el ocre o gris de las tierras de secano que nunca tapara del todo la huerta... Colores, colores que son una de las señas de identidad de esa Murcia que Pepe Lucas pasea, orgulloso, por el mundo. Una Murcia-Huerta condenada a desaparecer por la voracidad insensible de un falso desarrollo. Una Murcia esencial, frutal y lujuriosa... Murcia auténtica, que no precisa de la estampa de los zaragüelles, que no inventa la historia, que no necesita celebrar batallas imaginarias, que no quiere convertir en tradición lo foráneo, que le repugna ese falso panocho, del que ya Vicente Medina se lamentaba... Es la herencia que recibe el pintor y de la que no puede desprenderse: una herencia de colores.

A veces en los cuadros de José Lucas, estos colores plácidos, serenos, tranquilos, se agitan entre sí, se hieren, se destrozan, se roban su lugar en el cuadro en una lucha airada y frenética. Y la serenidad se hace drama. Acaso porque esa Murcia viva tiene, también, entre sus señas de identidad, el canto de los Auroros. Campanas que por tiempo de Ánimas recuerdan con voz lúgubre y patética que la muerte aguarda... Y la muerte es más desgarradora allí donde hay más vida.

Todo en la pintura de José Lucas está condicionado al color. El dibujo no enmarca, sino insinúa. El ritmo no está dado por líneas, sino por masas, equilibradas una vez y otras anárquicas. La composición es mero recurso para que los colores jueguen un juego excitante. Y la materia de Pepe Lucas no representa imágenes, sino las crea, sin

que importe se relación con la realidad, justificadas por la emoción que provocan: pintura llena de vida, que parece moverse, oscilar ante la vista, invitando a perderse dentro del cuadro. Pintura sensual y erótica. (...)

A mí me basta con dejar constancia de que, en toda creación artística, Uno es Uno o no es nadie¹²⁶.

Asegura Lucas que “la huerta me educó la mirada. La educación de la mirada de un pintor es fundamental, si a ti no te educan la mirada, tú podrás mirar pero no podrás ver. El ver es una interpretación del mirar, hay que ver lo que otros no ven, saber ver sin mirar; y eso a mí me lo enseñó la huerta. Y como la huerta, la luz. La huerta cambia color dependiendo de la hora, del día,... Por eso, luz, huerta, río y color son un mismo elemento en mis pinturas¹²⁷”.

Para Lucas la realidad no depende tanto de los ojos que la miran como de la intención al enfocar. Podemos elegir simplemente ver. O mirar. O dejarse penetrar contemplativamente.

Clive Staples Lewis, crítico literario, académico, y ensayista británico, aseguraba que ver a través de todo es lo mismo que no ver. Ver, es solo eso, ver. Sin más. Se puede ver y no sentir nada. Se puede ver y sentir alguna alteración, básicamente instintiva. Placer o dolor. Agradable o desagradable. En el ver solo hay impacto o indiferencia. El ver puede ser inerte, sin apenas vida.

Para el filósofo, moralista y escritor suizo, Henry Amiel, un espíritu cultivado es el que puede mirar todas las cosas desde muchos puntos de vista. Cuando miramos no nos quedamos indiferentes, más aún si somos mirados. La mirada tiene vida propia: es inquietante, alegre, triste, perdida, profunda. Una mirada puede traspasar al otro, del mismo modo que podemos quedar atrapados por la intensidad de una mirada. Es un misterio. Es el pasaporte entre el yo y el tú.

¹²⁶ Martín Iniesta, F., “Una herencia de colores” en el catálogo *Homenaje a Valle-Inclán*. Murcia: La Ribera Galería de Arte. (11/2015)

¹²⁷ Anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015)

Cuando el artista mira, crea. Los amantes se aman. El investigador descubre. El aprendiz modela. El estudiante conoce. El médico explora. Mirar es ver más allá. Es penetrar, porque a diferencia del ver, el mirar no es una experiencia sino un encuentro. Aseguraba Goethe que “pensar es más interesante que saber, pero menos interesante que mirar.”

En el mirar existe sin duda intención. Hemos decidido qué ver. Y lo hacemos cuando queremos conocer o cuando pretendemos llegar al fondo del otro y al trasfondo de la cuestión.

“El grado sumo del saber es contemplar el porqué.” (Sócrates). El filósofo y místico, Raimon Panikkar, decía que todo lo que somos capaces de conocer no es el conocimiento último. No es suficiente con ver, e incluso con mirar concienzudamente para conocer. Hay una aprehensión de la realidad que pertenece solo al rango de la contemplación. Es la verdad intuida, revelada, descubierta a través de los ojos que miran hacia dentro¹²⁸.

Y José Lucas intuyó esa verdad a través de la contemplación de la luz, de la huerta y del río de Cieza. ¿Por qué es fuego lo que sucede –lo que “arde”- en el espacio que pinta José Lucas, si podría ser su signo y su significado opuestos? Así se refería el crítico de arte, Miguel Logroño, a la obra de Lucas. Para Logroño (1995), es fuego el sol, el círculo incendiado desde siglos, desde el comienzo, en este pequeño, íntimo, grandioso sureste cultural que nos conforma; y ello tiene unos adecuados colores –los colores del fuego, de la combustión, gradación de los rojos y amarillos, intensidad de los blancos-, y son posiciones más frías. No tan ardientes, dijérase: los azules, los verdes, los negros. Me abraso en los incandescentes azules, verdes y negros de esta pintura. Y en esto me iluminan –como aquella antigua, radiante mañana azul que vivimos hace unos días en el Mediterráneo-, en el saber, o en el barruntar, cómo las categorías, y los dogmas, y los principios, entran en combustión –se queman-, dejando sobre la realidad, como sobre aquella mañana, la noción (in) cierta de lo que somos –además de pictóricamente-, o cuando menos, de en lo que estamos.

¹²⁸ Guix, X., *Ver, mirar, contemplar*. Madrid: Diario El País. Consultado en: http://elpais.com/diario/2011/12/11/eps/1323588413_850215.html (11/12/2011)

Hablo también, José Lucas, de lo que no quisiera hablar: de un punto imposible en el límite posible de la figura, la abstracción, lo surreal, lo fantástico. Quién se referirá a todo eso cuando carece de sentido. O lo tiene por lo que acabo de expresar: un color es la luz que se expande desde el tono de color hipotéticamente negador o enemigo. El color es el fuego de ese azul que nos abrasa, y el de ese amarillo como de sol en plena ignición o naranja de un astro en despedida, nostálgico, como de Mazarrón cuando atardece. Esto es por lo mismo la figura, sin ello residiera el problema. Figura es lo que amanece en el cuadro y lo que, de súbito, atardece, lo que nace y lo que muere al instante, dígame así la abstracción y de todos los desvaríos del mirar al uso¹²⁹.

Al hablar del color tenemos que remontarnos a 1856. Así nos lo explica en un texto inédito para esta Tesis Doctoral el ex rector de la Universidad de Murcia y Catedrático emérito de Bioquímica y Biología Molecular, José Antonio Lozano Teruel, “en la ciencia, el color va unido a la figura del químico inglés William Perkins En el año 1856 patentaba su invento: “... tomo una solución fría de sulfato de anilina, o de toluidina, o de xilidina...y una solución fría de un bicromato soluble para convertir el ácido sulfúrico de una de las susodichas soluciones en sulfato neutro. Mezclo entonces... y lo digiero repetidamente con nafta de alquitrán de hulla...”.

El resultante fue el primer colorante artificial conocido, el malva, con el inicio de la revolución en la principal industria existente hasta entonces, la textil. Las ciudades sustituyeron su oscura uniformidad por la rica gama de los coloridos vestidos portados por elegantes mujeres ataviadas de malva, rojo o verde.

En la pintura el impacto fue trascendental. Los artistas pudieron tener a su alcance colores estables y definidos. Por ello, con el color fácilmente asequible, necesariamente, coincidente en el tiempo tuvo lugar el nacimiento del impresionismo, fruto del matrimonio entre la joven revolución científica y un arte deseoso de buscar nuevos rumbos, con la preocupación por parte de los artistas impresionistas de comprender los efectos físicos, fisiológicos y fenomenológicos del color”.

¹²⁹ Logroño, M., “*Meditación en la Azohía*” Catálogo José Lucas (Obra 1993-1995) Homenaje a Luis Buñuel. Madrid: Galería Biosca. (1995)

Para Lozano Teruel, “Pepe Lucas es el pintor del color. Que con Pepe Lucas el color alcanza toda su pureza y belleza ya que, en muchas ocasiones, sólo necesita eso, color para conseguir sus expresiones subjetivas únicas e irrepetibles o sus reflexiones y soluciones sobre temas como la percepción de los elementos discretos o la contingencia del tiempo. Estos aspectos, científicamente, fueron abordados de forma audaz a principios del siglo XX por genios como Einstein, Schrödinger o de Broglie. Una contestación artística muy concordante e interesante a las ideas de Monet sobre la contingencia del tiempo o a las de Seurat sobre la percepción de los elementos discretos fue el retrato realizado en el año 1910 por Pablo Picasso (1881-1973) al marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler. Y, en mi opinión, como decía antes, la obra de Pepe Lucas constituyen reflexiones y propuestas sobre este tema, que sin duda, nunca serán soluciones definitivas, al igual que también sucede en la ciencia.”

¿Y cómo es visto el color en José Lucas por pintores? Las pintoras murcianas Paulina Real y M^a Dolores Esparza también valoraban el colorido de Lucas en sendos textos inéditos para esta Tesis Doctoral.

Para Real la paleta de José Lucas es única, muy personal y bien definida. Está profundamente arraigada en su personalidad, son colores mediterráneos y raciales, son colores de la luz, la luz de José Lucas. Todo en él es definición, nada es casual, es un hombre con una fuerte personalidad y los colores que utiliza no podrían ser menos. Son colores rotundos, brillantes, luminosos por definición. Su rojo característico es intenso pero sin perder su identidad, sin empacho de amarillo, el azul es electrizante y potente, sin medias tintas, el verde es claro, hecho de luz mediterránea, y así podría seguir... De hecho, creo que sabría reconocer su paleta de colores sin necesidad de verlos en un cuadro.

Mientras Esparza asegura que el juego cromático de Lucas es una explosión, es un reflejo de su temperamento. Es un medio de contrastes con los que consigue que los colores vibren. Utilizándolo bien, el color es capaz de transmitir por sí solo, y José Lucas tiene esta capacidad, sabe el momento, el espacio y la intensidad justa para aplicarlo. Consigue que su obra se desborde de luz y expresión arrolladora.

Pino, F., (2006) afirmaba sobre el color de la pintura de Lucas que es lo indecible, pues es intensidad. Como no se puede decir el dolor de apéndice o el gozo del orgasmo. Espectro inabarcable de emociones cromáticas que se sienten y se imponen, pero son impronunciables. Amarillos, violetas, azules, naranjas, cinabrio ardiente de magma... y todo es decir nada. Solo el poeta se aproxima. Color que toma su fuerza de los vestigios olvidados de una naturaleza informe y que luego se reinventa en el taller universal de la pintura. (Esa invención del blanco, primero en Zurbarán, luego en Sorolla y en los impresionistas. O esa otra quizá más novedosa del negro, que patentó Matisse y que ya estaba -como todo- en Velázquez). Qué bello vibrante, qué caligráfico y gestual, y qué indecible con todo, el color negro en la abstracción de José Lucas. O el blanco. Neutro en los fondos, en los nanosegundos que preceden al big-bang de la pintura, pero blancos febriles –o fríos-, blancos inmensamente coloridos si sobrepuestos danzan, se contorsionan o meramente posan en la celebración de la pintura... Celebración que ha transmutado lo cruel y lo horrible de la naturaleza en la nueva apariencia (lo dionisiaco). Gozo que transmuta el dolor del proceso -la soledad y la duda, el estigma- en plenitud de presencia (lo místico).

Solo entonces... "Cuando se va derechamente al grano, todo lo que se tiene es uno mismo. Eres un sol con mil rayos en tu vientre. Lo demás es nada" Picasso dixit¹³⁰.

Y las obras de Lucas son lienzos con mil rayos en su vientre que quizás algún se conviertan en trazos blancos y negros. Eso asegura el artista sevillano Fernández Melero¹³¹ (1999) que considera que José Lucas terminará pintando en blanco y negro. El artista murciano responde que esta afirmación es sólo una opinión pero afirma que no se puede pintar en blanco y negro si antes no dominas el color. "El blanco y el negro son eminentemente coloristas, con estos dos tonos puede hacerse un gran cuadro de color, entendiendo por color no la exuberancia del rojo, del verde o del amarillo sino que en el blanco y el negro también hay muchísimo color, sólo hay que saber emplearlo. Yo puedo utilizar en un cuadro en blanco y negro un amarillo o un azul detrás, dependiendo de qué

¹³⁰ Pino, F., *Un sol con mil rayos en el vientre, o el sentido de la pintura en José Lucas*. Catálogo: José Lucas. Obra de tres décadas (Antología.) Cieza: Galería EFE Serrano. (2006)

¹³¹ Fernández Melero, J. L., Declaraciones en el Documental "El retablo de la lujuria", obra pictórica de José Lucas. Realización: Hortal, R., Guión: Herrero, M., Dirección: Martínez, J. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Taller de Imagen. (1999) Primera parte (11:36´) Consultado en <http://vimeo.com/18466856>

matices empleé de tonos, grises,... Depende de esa cabeza de artista. Si tú eres capaz de aunar cabeza, corazón y mano yo garantizo que de cualquier color haces un jolgorio, una fiesta. Hay pintores que pueden tener una paleta con dos mil colores y aquello será caldo porque no tienen corazón de pintor, no tienen capacidad de interpretación. El color es una forma de interpretar”¹³².

El color en José Lucas también ha pasado por diferentes etapas, durante los primeros años Lucas nos deja un colorido más apagado que en épocas posteriores donde el color recobra todas sus tonalidades más vivas.



Figura III.42 José Lucas. Años 70.



Figura III.43 José Lucas. Años 70.

¹³² Anexo 8.1.1. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014)
F) El color del blanco y el negro.



Figura III.44 José Lucas. Años 70.

Para Lucas un cuadro negro o de tonos muy oscuros también puede tener mucha luz, depende de lo que lo rodeé aunque también sea negro. A un cuadro muy oscuro si le pones una pincelada en el centro, como un blanco con un poco de amarillo y un reflejo un poco más azulado, se crea en ese espacio oscuro, cerrado, una ventana abierta de luz amarilla.

Otro concepto de luz, explica Lucas, es el de Soroya, pintor de la luminosidad mediterránea, pero eso no es la luz, eso es enclaustrar el arte, minimizarlo a una región. Es hacer un arte autónomo y el arte debe ser universal. Tiene más luz el cuadro de Las Meninas aunque retrate una habitación en penumbra. Las Meninas recrea la atmósfera, algo muy difícil de conseguir. Eso sí que es luz. Lo otro es artificial, fuegos de artificios; esto es la luz permanente, el cohete que nunca explota. Velázquez es la magia.

En otra de las conversaciones mantenidas con el pintor, esta vez en su estudio de Madrid, nos indica que hay que tener un sentido del color, aunque nunca se tenga claro porque eso significaría que hemos llegado a la meta y la meta es la muerte; por eso el arte no tiene meta. El arte es una travesía del desierto muchas veces de ida y vuelta; cuando llegamos a la meta, llegamos al final vital, intelectualmente hablando.

Y para hablarnos del color, José Lucas nos muestra dos de sus obras que reposan en su estudio. Si las miramos detenidamente, observamos claros contrastes, podemos ver un “escupitajo” lleno de decenas de colores o un espacio en blanco en el que se vislumbra el lienzo.



Figura III.45. Sin título de José Lucas.



Figura III.46. Fragmento del cuadro anterior: Sin título de José Lucas.

Nos explica José Lucas que este fragmento de uno de sus cuadros “está hecho cogiendo de la paleta un color, otro, otro, otro,... en un impulso, pero yo sé cuál va a ser el resultado. Para mí era necesario hacer ese escupitajo de lugar en ese preciso lugar, para eso hay que estar muy seguro –hasta donde se está seguro en el arte- de lo que quieres conseguir y a dónde quieres ir. Nada es gratuito. No se hace en este otro lugar porque yo aquí quería un amarillo plano, todo con independencia de las texturas, gruesos, transparencias de color,...”

Y frente a la explosión de color en otro de sus lienzos podemos contemplar el espacio en blanco.



Figura III.47 “Una forma en un jardín” de José Lucas, Acrílico sobre lienzo/ 198x130



Figura III.48 Fragmento de “Una forma en un jardín” de José Lucas.

Es la ausencia total de color. Señala Lucas que “con pintura ese espacio no sería mejor que así, eso es un alarde de seguridad, de saber dónde tienes que poner el pie y dónde no tienes que ponerlo. Eso tiene más voz sin pintura que con ella.

El arte son impulsos, yo no me propuse pintar esta figura, surgió mientras iba manchando el lienzo. Eso es lo que se conoce como azar y como dijo F. Bacon “el azar es lo más importante en el arte”.

El azar -o el accidente- en arte es imprescindible, siempre y cuando no colisione porque si hay colisión tendrá consecuencias nefastas; se trata pues de un hallazgo casual.

Aunque hablemos de azar el artista puede saber cómo acercarse a ese hallazgo, para encontrar un conflicto por ejemplo, hay que pintar con una mentalidad conflictiva.

Los cuadros dialogan en su totalidad, en este ejemplo el blanco dialoga con el estallido de color pero sin colisionar. Este es el esquema mental del arte, lo mismo sucede en un poema o en un ensayo.

Si un artista se queda solo en el oficio se convertirá en un funcionario de la pintura, un albañil de la pintura. Decía Picasso “la técnica es lo primero que te enseñan y de lo primero que hay que olvidarse”. La técnica tiene que estar olvidada por sabida, no por ignorada porque sino cabe el riesgo de convertirse en un pintor o en un escritor redicho. Hay que desnudar todo lo que nos rodea para llegar a la esencia. No se pueden tener todas las ideas arropadas, hay que despojarlas de técnica para entonces, descubrir el talento y así superar la técnica. Es de este modo cuando uno empieza a parecerse a un pintor para dejar de ser esclavo de la técnica.

Esta reflexión es igual de válida para los retratos, el dibujo de un personaje no tiene porqué parecerse a ese personaje, esa obra lo que tiene que ser es un cuadro, con la importancia que eso conlleva. Los retratos están por encima de los cuadros¹³³.

En otoño de 1905 Picasso comenzó el retrato de Gertrude Stein y lo concluyó en julio del año siguiente. Fueron noventa sesiones de trabajo en las que Stein posó para el artista. Picasso se negó a dejarle ver el cuadro hasta que estuviera acabado. Durante todo ese tiempo se estableció entre ambos una buena amistad y, además, la obra pictórica que surgió de esos encuentros tuvo, sin duda alguna, gran trascendencia en el quehacer picassiano posterior. Cuando, por fin, Gertrude Stein pudo ver su retrato, no daba crédito a sus ojos y dijo a Picasso que ella no se parecía a la que allí había representada. Picasso le contestó: “No te preocupes, ya te parecerás”.

¹³³ Anexo 8.1.2. Conversación mantenida en el estudio del artista, en la calle Conde de Peñalver. Madrid, (28/11/2014)

José Lucas considera que es un accidente, buscar sin saber qué se está buscando. Enloquecer con los materiales, retirarte mil veces del lienzo y volver a él para dar un manotazo único, a veces acertado, creer en lo que tienes delante. Pintar es mirar mucho lo que estás haciendo y dar pocos arañazos en el lienzo. Pintar es un paseo.

“¡Oh, la luz segura, súbita, purísima, instantánea; aurora boreal de la sacudida cromática; la luz químera y ensueño, la luz color, poesía, emoción traslúcida, oscuridad luminosa, precipitación desmedida, bosque de espuma!. Luz y color en, José Lucas, donde vino a detenerse el amarillo trigo y el rojo presuroso. Luz y color en José Lucas. ¡Oh, el color en el hierro y el cemento, en el vidrio y en la calle, y en los railes de la Capilla Chamartín¹³⁴”.

3.2.2.3 EL TEATRO Y EL PINTOR



Figura III.49 Boceto original de José Lucas para *divinas palabras* de Valle-Inclán, puesto en escena por el director teatral José Tamayo

José Lucas y el teatro es un epígrafe difícil de parcelar, como señala César Oliva (2013) “la pintura de Lucas está llena de personajes de teatro¹³⁵”. La interrelación entre

¹³⁴ Guerrero, P., *José Lucas* En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Publicado en Campus N° 41 (1990). Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/plucasguerrero.htm>

¹³⁵ Oliva, C., *Pictórico homenaje de José Lucas “al Picasso del teatro”* por Albaladejo, J., Diario: La Opinión. Murcia. (20/02/2013)

las artes vuelve una vez más a quedar patente, es más, al analizar su pintura descubrimos que es imposible separar sus trazos y trallazos de los conceptos teatrales más puros, del expresionismo y del esperpento, de las luces y de las sombras. Como los personajes de Valle-Inclán, las pinturas de Lucas son fruto de la ensoñación, de las dudas existenciales que todos los artistas tienen con el mundo y con ellos mismos. “El roce continuado con la poesía y la historia, con la tertulia inteligente y la cultura en general, hace tiempo que condujo a desbordar el cuartel de su pintura derramando arte en los campos más diversos. Una figura humana, en manos de José Lucas, se convierte de inmediato en soporte de sueños, en tragedia y fantasía, en borrachera de sentimientos que sedimenta en masas de color, y un universo de objetos varados en la piel vuelve el revés su historia oculta, arrastrando ante nuestros ojos mil posibilidades e indescifrables misterios”¹³⁶.

De todo esto era conocedor el director teatral José Tamayo, el Picasso del teatro como lo denominara José Lucas en alguna ocasión, y por eso, quizás, confió al artista murciano la escenografía de dos de las más importantes puestas en escena que dirigió. Recuerda César Oliva que Tamayo era un director que, a diferencia de los que llevan ya la puesta en escena en la cabeza, le gustaba que el creador le diera la idea, le dijera cuál era el espacio.

José Tamayo nacía en Granada en 1920, Tamayo se consagró como uno de los directores teatrales más importantes de nuestro país. En 1946 nacía en Valencia la Compañía Teatral Lope de Vega, con el propósito de llevar las grandes obras del teatro universal en un estilo audazmente moderno, opuesto al conformismo imperante durante aquellos años en España. Desde entonces, Tamayo ha fascinado a millones de espectadores de todo el mundo con los grandes clásicos españoles, lo mejor del teatro contemporáneo, el musical, la ópera, la zarzuela...

Dirigió el Teatro Español de Madrid durante el período de 1954 a 1962, período en el que fundó la compañía Amadeo Vives y el Teatro Bellas Artes, configurándose como un pionero en las artes escénicas. En 1970 se hizo cargo del Teatro Lírico Nacional.

¹³⁶ Molina, J. A., “La medida de la desmesura”. Catálogo: *José Lucas: homenaje a José Tamayo*. Teatro Circo de Murcia. Pintores en la escena. Selección de bocetos originales del pintor de Divinas palabras y Los intereses creados, de Valle Inclán y Benavente, respectivamente, puestos en escena por el director teatral José Tamayo. Murcia: Trama entorno gráfico S. L., (2013)

Los expertos consideran a Tamayo como un hombre clave en la difusión de autores como Lorca, Valle-Inclán, Brecht, Anouilh, Dürrenmatt, Faulkner, Arthur Miller o Tennessee Williams en la década de los 50. Entre los galardones más importantes que recibió están la medalla de oro de Granada, en 1986 y el Premio Max a toda una vida dedicada al teatro en abril de 2002. Murió a los 82 años. Para Tamayo el teatro siempre fue inquietud, inmensidad y prodigio.

Y José Lucas quiso rendirle un homenaje, el 20 de febrero de 2013, presentaba la exposición *José Lucas: homenaje a José Tamayo* en el Teatro Circo de Murcia. En esta muestra se recogían bocetos originales del creador ciezano, personajes que beben de la *Commedia dell'arte* o del expresionismo y el esperpento; figurines creados para dos de los últimos montajes de Tamayo, *Los intereses creados* de Benavente y *Divinas palabras* de Valle Inclán. Declaraba entonces José Lucas que Junto a Tamayo encontró esa libertad que considera necesaria para pintar y que, tratando de ser "fiel al espíritu de Valle Inclán -un portento plástico para cualquier pintor-", se olvidó de las técnicas de caballete para adentrarse en el teatro, en el mundo de *Divinas palabras*, sin traicionar al autor ni al director pero, sobre todo, representando su propia "forma de ver el mundo del arte, de entender la pintura".

A propósito de esta exposición el arquitecto Juan Antonio Molina¹³⁷ (2013) aseguraba que el mundo que le rodea forma parte de una silueta ya apenas reconocible, fundiéndose personaje y paisaje, inventándose un particular bestiario que retrata la fiebre de su creador. Por eso resulta tan oportuno su trabajo para *Divinas palabras*. Contemplando los bocetos y conociendo al artista no cuesta pensar en lo cómodo que ha debido sentirse José Lucas arropando a Valle-Inclán, a pesar de que aquellos suponen sólo una sobra del producto final. Recuerdo cómo las formas de la caja escénica desbordaban la embocadura queriendo apropiarse de la sala; cómo las palabras y los colores se amasaban dibujando el misterio de la monstruosidad. Si con Benavente exploró la liviandad elegante de unos clásicos revisitados y el colorido ágil de la *Commedia dell'arte*, con Valle se torna más inquietante explorando en la desmesura que sabe

¹³⁷ Molina, J. A., "La medida de la desmesura". Catálogo: *José Lucas: homenaje a José Tamayo*. Teatro Circo de Murcia. Pintores en la escena. Selección de bocetos originales del pintor de *Divinas palabras* y *Los intereses creados*, de Valle Inclán y Benavente, respectivamente, puestos en escena por el director teatral José Tamayo. Murcia: Trama entorno gráfico S. L., (2013)

transitar con resultados sobrecogedores. Es en esa desmesura donde acierta a ser más auténtico, porque en ella sabe encontrar la calculada medida de su obra. Nada más cartesiano y más difícil”.



Figura III.50 Bocetos originales de José Lucas para *divinas palabras* y los intereses creados de Valle-Inclán y Benavente respectivamente, puesto en escena por el director teatral José Tamayo.

En 1998 se estrenaba *Divinas palabras* de Valle-Inclán, dirigido por José Tamayo. José Lucas se encargaba de la escenografía. Entonces podíamos leer: Tamayo ha optado por un Valle goyesco, que se convierte en delacroixiano y que contiene color y temperatura expresionista dentro de él; un Valle hipervisualizado, sensual y violento que da en el centro del corazón del espectáculo y que es –como su autor quería- arte total del derecho y del revés. La interpretación de Juan Antonio Quintana, Carmen Arévalo, Kiti Manver, Pedro María Sánchez y Fernando Cabrera es más que memorable. Y la escenografía y vestuario de José Lucas le añade no sólo tonos sino profundidad. Tamayo ha conseguido una completa sucesión de cuadros a los que la música, el olor y el sonido prestan textura y corporeidad. Es difícil superar este Valle que crece por instantes y se ahonda por momentos, en el que el escenario es una sorpresa, y el movimiento una metáfora de la totalidad. La música de García Abril y la versatilidad de Kiti Manver realzan la fuerza de una obra, en la que las palabras son una feria, y la vida, un absurdo y cruel carnaval¹³⁸.

¹³⁸ Diario La Razón (26/11/1998) citado en Siles, J., *Bambalina y tramoya*. Murcia: Editum, (2006, p. 306)

A propósito de una reciente biografía trazada por Miguel Alberca, Premio Comillas, Antonio Lucas reflexionaba que nadie como Valle ha reflexionado sobre la Historia de España con semejante violencia, con igual depuración, con tan desgraciado triunfo. La escritura de Valle es una catedral del idioma que nace del desastre y se instala poderosa en el acierto de descreer de casi todo. No estuvo entre lo más leído de su tiempo, pero sí entre lo mejor dicho. Y su más certera denuncia fue apuntar sin miedo a la miseria intelectual de la política en aquel Madrid brillante, absurdo y hambriento. El de Max Estrella y Don Latino. El de la gallofa de truhanes que flotaba en las esclusas del poder¹³⁹.

En este mismo sentido, Oliva, C., (1998) nos recuerda que Ramón del Valle-Inclán ha tenido una curiosa recepción a lo largo de su trayectoria escénica. Como todos los dramaturgos de la historia, dicha recepción tiene particulares alternancias. Hasta el propio Shakespeare pasó por momentos malos. Y Calderón. Y otros. Oscurecidos por modas o similares, no siempre fueron considerados como los grandes poetas que hoy parecen ser. El problema de Valle es que uno de sus peores momentos lo sufrió en vida del autor. De 1914 a 1931 apenas si se estrena en un escenario habitual o profesional. Diríase que en la década de los veinte, anduvo por el teatro como un autor de dramas neorrománticos, teñidos de modernismo, y salpicados por curiosas y hasta raras aportaciones de muy difícil definición genérica: Como buen noventayochista, no fue en el escenario en donde mostró sus poderes, y no sería porque no lo intentara como la mayoría. Similares experiencias vivieron Unamuno y Azorín, por citar a los tres autores de la mejor o peor llamada *generación del 98* que más porfiaron en el teatro. Otras circunstancias, y otros rasgos, tuvo el ejemplo de los hermanos Machado, pero idénticas consecuencias: significaron poco para el teatro nuestro de cada día, y no digamos para las contadurías. Nada que ver con los auténticos autores de público: Arniches, Los Álvarez Quintero y Muñoz Seca, entre otros. Valle fue un autor de poca solvencia para las empresas teatrales de los años veinte, y con eso no descubro nada más que su inicial escasa incidencia en el teatro español propiamente dicho.

Tampoco los años treinta le otorgaron mayor crédito, pese a los tres estrenos profesionales que tuvo (*Farsa y licencia, El embrujado y Divinas palabras*). Fue un

¹³⁹ Lucas, A., *Que vuelve Valle-Inclán*, Madrid: Diario El Mundo, (20/1/2015) Consultado en <http://www.elmundo.es/opinion/2015/01/19/54bd6b96e2704eab3a8b4577.html>

tímido regreso a los escenarios, más propio de una acción que trataba de restituir su fama teatral, en entredicho durante el tiempo de la Dictadura, que la confirmación del gran dramaturgo que era. Ni los teatros de la época estaban para tales experiencias, ni el ánimo de don Ramón para seguir escribiendo comedias. (...) Si los treinta apenas supusieron un recuerdo de la existencia de Valle-Inclán en el mundo del teatro, los cuarenta y los cincuenta representaron la ignorancia casi absoluta. El autor no significó nada en los repertorios nacionales. Pero tampoco, y esto sí que es grave, como influencia de generaciones siguientes. De sobra son conocidas las palabras de Alfonso Sastre cuando lo calificó como el maestro ignorado que los esperaba, sin que ellos, los realistas, hubieran reparado en él. Lo cual no deja de tener su lógica, si precisamente era una estética realista la que inicialmente buscaron. Valle pasó de puntillas por el teatro español del primer período de la dictadura de Franco. Nunca del todo olvidado, siempre del todo apartado.

Y llegamos a los sesenta, que es cuando verdaderamente se inicia el redescubrimiento de don Ramón en los escenarios españoles. Su auténtica entrada para el gran público (los teatros aficionados y universitarios ya habían empezado a considerarlo) fue con *Divinas palabras*, montada por Tamayo en 1961 para inaugurar el Teatro Bellas de Madrid. Si algo ha caracterizado al director granadino en su larga vida como productor escénico ha sido su fino olfato para oler el éxito. Y en ese sentido, suyos son los méritos para sospechar que aquella obra de Valle-Inclán iba a ser lo que se decía un éxito. ¿Qué ingredientes vería Tamayo para que eso sucediese? En primer lugar el concepto de “descubrimiento”. Tamayo no ha descubierto nunca nada, pero ha sido lo suficientemente hábil para aparentarlo. Valle estaba de sobra inventado, pero alguien tuvo que decirle al director que no era habitual en las carteleras, que sin embargo tenía la grandeza de Shakespeare y la popularidad de las zarzuelas dialectales, que sus personajes eran ricos en contenidos, que el *dramatis personae* era numeroso, pero no difícil de doblar, etc., etc. Y comenzó lo que llamaríamos la vertiente del *Valle mítico*: *Divinas palabras*, como gran espectáculo, fue saludado por todos como obra genial(...)

A tres semanas escasas de su nuevo estreno, en 1998, nos encontramos con otra versión de la “tragicomedia de aldea”, en el mismo teatro y por el mismo director. ¿Por qué otra vez *Divinas palabras*, cabría preguntarse ante todo? No es extraño que los directores escénicos vuelvan, de tiempo en tiempo, a revisar obras ya realizadas sobre las

que, como creadores, puedan añadir o quitar aquello que la experiencia acumula. Pero, ¿*Divinas palabras*? Está claro, por los datos aportados, que Tamayo ha tenido siempre predilección por este texto que, no olvidemos, sirvió de lanzamiento a su empresa en el Teatro Bellas Artes. Volver a él es evidentemente, una prueba de confianza total y absoluta en la obra y en su significación. Tal regreso ha sido, esta vez sí, modificando ciertos elementos, a causa, diríase, de la modernidad. Ha pretendido hacer, parece entenderse, una producción más viva, más colorista, de unas *Divinas palabras* que se le había muerto entre las manos doce años antes. Como propuesta, consciente o inconsciente, aporta el elemento de mezcla: un nuevo escenógrafo. José Lucas, pinta con tintes vivo y trazo grueso una base decorativa que es el portón de la iglesia cuya sacristía regenta Pedro Gailo. Imágenes que rodean el escenario e inundan el patio de butacas, con dos inmensas figuras, a modo de monstruos o gigantes, curiosamente firmadas por el artista. Es decir, estamos ante el regreso pictórico, de textura goyesca, o solanesca, en un decorado que apuesta por la brocha y el pincel, al que le suma la proyección, de corte más figurativo. De esta manera, el montaje proporciona el primero y más evidente de los contrastes: la mezcla de lo expresionista con lo figurativo (pues también lo son, os elementos de atrezzo que se utilizan). No contento con tal contraste, los intérpretes se dividen también en dos bandos: los que se balancean en un peculiar naturalismo, bordeando con eficacia la actuación exteriorizada (caso de Mari Gaila, Pedro Gailo y Marica del reino, entre otros), y los que parecen hacer el esperpento, es decir, que la exteriorización alcance extremos guiñolescos (el Ciego Gondar, Miguelín el Padronés, el Baldadiño, algunas vecinas, etc.). Unos van maquillados hasta el disparate (como salidos de los violentos trazos del propio decorado); otros, parecen llegar directamente de la calle sin pasar por el camerino¹⁴⁰.

Un pequeño fragmento de esta representación podemos verlo en <https://www.youtube.com/watch?v=R8TyNQ5 J 8>

Según Alicia Gallego (2010) el texto de *Divinas palabras* es extraordinariamente expresionista en el uso marcadamente intencional de la luz y del color: todo en las

¹⁴⁰ Oliva, C., “*La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo*” en Santos, M., *Valle-Inclán, 1898-1998: escenarios; seminario internacional, Universidad de Santiago de Compostela, noviembre-diciembre, 1998*. Universidad Santiago de Compostela (1998, pp. 499-511)

acotaciones y en los diálogos remite al juego de luces y sombras que le ayuda a oponer las dos moralidades presentes en la obra: el bien y el mal¹⁴¹. Un juego de luces y sombras que José Lucas supo plasmar, se dibujan en vibrantes claroscuros de fondo, donde se superponen las figuras coloreadas vívidamente de los personajes rasgados de fuerza dramática. La luz y el color que Lucas da a *Divinas palabras* tienen un uso simbólico concreto, un entorno de luces y sombras cuyo significado figurado sostiene el alcance simbólico de la obra. La unidad estructural de *Divinas palabras* se basa en una batalla maniquea entre el Bien y el Mal, con tres directrices morales principales: Mari Gaila, cuyos valores se cifran en la exaltación de la vitalidad humana; Séptimo Miau, cuya negatividad moral se debe al conocimiento demoníaco, y Pedro Gailo, como encarnación pusilánime de la moral cristiana escuálida, dogmática y desprestigiada: el máximo defensor de la fe y guardián de la moral de su pueblo es en realidad una figura grotesca. Aunque esta realidad dicotómica de los personajes se desprende de la lectura del texto, lo interesante, en este caso, es notar la percepción simbólica de esa moral según el coloreado de las figuras que establece José Lucas. La estrecha relación entre pintura y literatura, teatro, tienen en la escenografía de *Divinas palabras* dibujada por Lucas, uno de sus mejores exponentes.

Lo mismo sucede en la ambientación y vestuarios creados por el artista murciano para *Los intereses creados* de Jacinto Benavente y dirigida también por José Tamayo. La pintura se hace teatro, los personajes que vemos en el escenario parecen sacados de un cuadro de Lucas. La policromía y el barroquismo se suben a las tablas de la mano de este pintor. En este caso se trata de una escenografía diferente a la de *Divinas palabras*, los personajes son figurines de la *Commedia dell'Arte*, con un decorado que recrea en su barroquismo imaginarios escenarios del siglo XVII.

Esta obra teatral se estrenó en el Teatro Bellas Artes de Madrid en 1999, “*Los intereses creados* es el mejor Benavente, casi el único perdurable y de una sorprendente modernidad. También el montaje de Tamayo es moderno, con exquisita sensibilidad hacia

¹⁴¹ Gallego, A., El simbolismo de la luz y el color en *Divinas palabras*. *ZarzosaEspéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/divipal.html>

la Comedia del Arte y sus personajes, que ha vestido con primor José Lucas: una policromía deslumbrante y barroca¹⁴².



Figura III.51 Ambientación y vestuario de José Lucas para la obra los intereses creados de benavente compañía Lope de Vega. Dirección de José Tamayo.

Los intereses creados se resumen en una de las frases pronunciadas por uno de sus personajes, Crispín: “Mejor que crear afectos es crear intereses” (acto II escena IX). A principios del s. XVII Leandro y Crispín, dos pícaros impenitentes, llegan a una ciudad italiana donde Crispín mediante su labia logra hacer creer que Leandro es hombre adinerado, generoso y culto. Con esta imagen Leandro deberá enamorar a la hija del rico Polichinela para conseguir riquezas. El problema surge cuando el amor se hace real entre ambos jóvenes. Polichinela descubre el engaño que pretende arrebatarle sus riquezas pero no puede librarse de el mismo puesto que la boda será un negocio para todos ya que permitirá a Leandro saldar sus deudas con los que creyeron en sus mentiras. Esos mismo crédulos logran convencer al rico Polichinela para que acepte el casamiento. Sin embargo la crítica a los supuestos morales de la sociedad burguesa se suaviza pues Polichinela no es víctima inocente sino que merece castigo por sus desmanes pasados.

Porras, G., (2007) nos recuerda que la comedia se estructura en varios apartados un tanto alejados de los tres actos clásicos. Aquí son, además de un prólogo, dos actos y tres cuadros. Los tipos que aparecen en esta *comedia de polichinelas*, según palabras de Pedro Rocamora, no son ni muñecos, ni fantoches, sino personajes vivos obsesionados con el dinero, embarcados en una supervivencia efímera, banal, basada en apariencias y estúpidos convencionalismos. La acción se desarrolla, conforme a la tradición

¹⁴² Villán, J., *Lectura política de don Jacinto* Diario: El Mundo. (1999)

inspiradora, en el siglo XVII, en un país indeterminado y aunque sea una repetición de algo conocido por todos los amantes del teatro, obedecen a los nombres de Crispín, interpretado por Pepe Rubio, Leandro, Daniel Martín, Arlequín, Marco Sauco, Doña Sirena, Julia Martínez, Colombina, Luz Nicolás, Señor y Señora Polichenela, Vicente Gisbert y Mari Begoña, respectivamente, etc., hasta los dieciséis personajes que conforman la obra.



Figura III.52 Ambientación y vestuario de José Lucas para la obra *los intereses creados* de Benavente compañía Lope de Vega. Dirección de José Tamayo.

José Tamayo ha dicho que “a Benavente no se le puede quitar ni poner una sola palabra” haciendo referencia a la fidelidad de la adaptación y el respeto hacia un texto original. La obra se estrenó el día 29 de octubre de 1999 tras varios meses de ensayo y puesta a punto. Para Porras (2007), esta representación contó con una magnífica escenografía debida al pintor José Lucas, directamente sugerida por la referencia *Commedia dell’Arte*, con un decorado que recrea en su barroquismo imaginarios escenarios del siglo XVII. Como es habitual en los montajes de Tamayo, también en éste participó un buen número de profesionales y técnicos entre los que merecen una mención especial, además del ya citado Lucas, encargado igualmente de la indumentaria, Rosa Castellano, Gabriel Besa, Encarna Ortega y Antonio Hidalgo en la realización del espectacular vestuario, de la zapatería y de los bordados exhibidos por los actores. Al conjunto se deben añadir varios figurantes que representan a pajes, los mozos de la hospedería, etc.

Esta nueva puesta en escena de *Los intereses creados* tuvo una favorable acogida por parte de un público tan heterogéneo como abundante. No sólo acudieron al Teatro Bellas Artes los espectadores fieles al teatro, conocedores de antemano de la pieza pero

igualmente atentos en disfrutar de esta nueva función; también se sumó un público joven que acude al teatro desde las propias programaciones de los centros de enseñanza en los que cursan estudios, fundamentalmente de enseñanzas medias. Es ésta una forma adecuadísima de aproximar al teatro clásico -y no tan clásico- a las jóvenes generaciones, tan alejadas en la mayoría de los casos del espectáculo teatral¹⁴³.



Figura III.53 Ambientación y vestuario de José Lucas para la obra *los intereses creados* de Benavente
compañía Lope de Vega. Dirección de José Tamayo.

Haro Tecglen (1999) afirmaba que esta obra teatral representaba “una denuncia de la hipocresía, de la riqueza, del poder y de la picaresca. Representada ahora en el Bellas Artes por el tesón interminable de Tamayo; algunas de sus frases sobre la justicia y la política, sobre la picaresca, sobre la sociedad de cuyos delitos se hacen cómplices todos porque entre sus mezquindades se cruzan los intereses, parecen actuales: y es que son permanentes¹⁴⁴”.

En los mismos términos se refería Juan Antonio Vizcaíno (1999): “una sátira descarnada contra el dinero y a farsa de la justicia, como en las mejores piezas molierescas. Tamayo se siente identificado con la profunda “teatralidad del juego” y se inventa una caja de luces y sombras muy sugerente. Los personajes de la Comedia del Arte desfilan mostrando su sátira, su desengaño y su esperanza puesta siempre en el amor. En *Los intereses creados*, finalmente, manda el corazón¹⁴⁵”.

¹⁴³ Porras, G., *Julia Martínez, Vocación de Actriz*. LibrosEnRed (2007, pp. 317-318)

¹⁴⁴ Haro Tecglen, E., *Farsa para todos los días*. Diario: El País. (1999)

¹⁴⁵ Vizcaíno, J., A., Diario: La Razón. (1999)

Por su parte, Velasco, M. Á. (1999), sugería que dirige José Tamayo, que es como decir: además del Benavente Nobel, y de su ya clásico, inmortal texto, una mano maestra y, por cierto, todo menos ingenua. Bien se puede traer a colación, hablando de Tamayo y de teatro, la vieja sabiduría del refrán castellano: *De casta le viene al galgo*. Son muchas horas de vuelo, ha toreado Tamayo en muchas plazas y ante muchos miuras, para que uno no advierta, a la primera de cambio, la carga de profundidad actualísima de *Los intereses creados* y el aceradísimo rejón, las banderillas de fuego, a la corrupción y al simulacro o sucedáneo de justicia, eterno, pero nunca más provocador que aquí y ahora. Excelente, sobresaliente la policromía vistosa con que José Lucas ha vestido a los inefables personajes de la Comedia del Arte. Y –no se lo pierdan- el mejor Benavente y el mejor Tamayo¹⁴⁶.

En definitiva, podemos decir que *Los intereses creados* (1907), es una hábil combinación de sátira y humor, donde culmina su arte innovador. En ella se ponen en movimiento los personajes de la «commedia dell'arte» italiana, con psicología española, y se hace una sutil y perspicaz crítica del positivismo imperante en la sociedad contemporánea. En una representación en la que José Lucas volcó todo su policromía y barroquismo pero en la que hay que destacar también las sugerencias que Lucas creó con las luces como si de versos se tratase. “Regresa Tamayo a *Los intereses creados* con una puesta en escena primorosa apoyada en una delicada ambientación del pintor José Lucas, que en esta ocasión opta por la estilización y la sugerencia de las luces y los tonos suaves, consiguiendo momentos que bordean la magia de las sombras chinescas¹⁴⁷”.

¹⁴⁶Velasco, M. Á., *El actualísimo guiñol de los intereses*. Catálogo *Los intereses creados* de Jacinto Benavente. Compañía Lope de Vega. Dirección: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. Madrid: Edita “Lope de Vega Producciones, S. L.” Diseño y fotografías: Estudio Severo Almansa. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

¹⁴⁷García, J. I., *Primorosa revisión del tinglado de la antigua farsa* Diario: ABC. (1999)



Figura III.54 Ambientación y vestuario de José Lucas para la obra *los intereses creados* de Benavente compañía Lope de Vega. Dirección de José Tamayo..

Los intereses creados que antecede en el tiempo al esperpento, tiene hoy una palpitante actualidad y debería llevar al espectador a una seria reflexión crítica sobre el poder económico. Porque aunque Benavente juega al equívoco con el público al explicar en el enigmático, bellissimo, y ya clásico prólogo que sus personajes no son ni semejan hombres y mujeres, quizá lo que no se atrevió a decir es que esta farsa de tinte escéptico, muestra las miserias de la condición humana. Y lo que es más inquietante, en la obra estamos caricaturizados nosotros. Todos¹⁴⁸.

Además de la ambientación y vestuario para *Divinas palabras* y para *Los intereses creados*, ambas dirigidas por Tamayo, José Lucas realizó también la escenografía de *La fuerza de la costumbre* de Guillén de Castro, discípulo de Lope de Vega. Dirigida por José Caride se estrenó el 19 de Abril de 1994 en el Teatro Romeo de Murcia. Una versión de José María Rodríguez Méndez, interpretada por José Caride, María José Fernández, Lola Manzano, Gaspar Cano y Emilio Marco.

La fuerza de la costumbre es una comedia urbana, que se desarrolla en Madrid e incluye lances típicos del género de capa y espada, como amores y celos entre dos parejas de enamorados, y duelos callejeros, culminados en el consabido final feliz matrimonial. El personaje guilleniano de Hipólita, la protagonista de *La fuerza de la costumbre*, se prestaba bastante bien al cambio de género propiciado por el préstamo intertextual: el

¹⁴⁸Rocamora, P., Catálogo *Los intereses creados* de Jacinto Benavente. Compañía Lope de Vega. Dirección: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. Madrid: Edita "Lope de Vega Producciones, S. L." Diseño y fotografías: Estudio Severo Almansa. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

dramaturgo nos la presenta como una típica mujer varonil, criada en Flandes y entre batallas por su padre, que nace como personaje para el enredo en el momento de su vuelta a Madrid, cuando sus padres exigen de ella que deje la espada y el vestido de varón, y se incorpore al estrado materno. Tras un periodo de rechazo a la transformación impuesta, Hipólita llega a aceptar su identidad femenina gracias al amor. McKendrick¹⁴⁹ define esta obra como “one of the most charming comedies the *siglo de oro* produced.”

José Lucas realiza en esta ocasión una escenografía barroca, el color del vestuario vuelve a llenar las tablas como si los figurines de este corral de comedias se articularan bajo las pinceladas de Lucas.

3.2.2.4 OBRA ESCULTÓRICA DE JOSÉ LUCAS

“Creo que tanto el arquitecto como el pintor o el escultor deben de perder el miedo a esos límites(...), incluso perder el temor a invadir parcelas limítrofes en busca de enriquecimiento de sus trabajos y tratar de romper normas que limiten o mutilen impulsos o búsquedas. Estoy convencido de que cualquier norma, ortodoxa o no, que limite el lenguaje de la obra o incluso la búsqueda de ese lenguaje debe ser destruida. (...) Siempre estoy más preocupado por el lenguaje en mi obra que por el procedimiento o soporte. En el arte, como en otras cosas, los propósitos pueden contar algo y a veces nada; lo que realmente importa son los resultados. Para mí, el lenguaje es la consecuencia de la mirada, de la pasión, de la magia, del misterio, en definitiva del milagro; cuando éste se produce, el resto es oficio, técnica, procedimiento al fin y al cabo. Lo que verdaderamente importa es el lenguaje. La modernidad debe estar en la expresión, en el lenguaje, antes que en los elementos que empleamos, entre ellos el soporte”. José Lucas (1997)¹⁵⁰

Pintura o escultura; lienzo, papel, acero, bronce u hormigón, no importa el soporte, para José Lucas lo destacable es el lenguaje, nexo común en cada una de sus obras. Un lenguaje que es fruto de la duda, de la mirada y el misterio. La extensa y diversificada trayectoria intelectual de José Lucas ha estado presidida siempre por el signo de una extremada coherencia en su proyecto de investigación estética, y por una inequívoca voluntad de integración del artista, del hombre entre los otros. Es decir, el idealismo, la profunda dimensión poética desde la que concibe su proyecto existencial en comunión

¹⁴⁹ McKendrick, M., *Women and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, Cambridge University Press, (1974, p. 98).

¹⁵⁰ *Aire más allá del viento*, (Catálogo.) “Conversaciones con Juan Antonio Molina”. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 183)

con la Humanidad, es inseparable de ese lenguaje, de esa expresión espiritual de la que surge su creación.

Al analizar la obra escultórica de Lucas observamos los infinitos paralelismos que se establecen con su obra pictórica, materiales y colores parecen traspasar de una a otra la línea desdibujada por este pintor, un pintor que aúna las distintas formas de estallido artístico. Si miramos cualquiera de sus esculturas descubrimos los mismos anclajes de la que bebe su pintura. Por tanto, al igual que en su pintura la intertextualidad emana por cada uno de sus poros, la interrelación entre las artes está implícita en cada pincelada de color y en cada recoveco del acero o del bronce. Escultura poética o poesía hecha escultura, como sucede en “su gigantesca obra escultórica de una plaza murciana, “Homenaje a los poetas”, que recuerda al diseño geométrico de la poesía aventada a la luz de la palabra y de la línea lírico-plástica que pareciera sobrevenir de hipotextos de García Lorca y Paul Klee¹⁵¹.”

“**Homenaje a los poetas**” es una aventura artística, realizada con todas las texturas del acero -corten, con brillo y mate-, tiene un peso de 35.000 kilos y una altura de 20 metros, fue una donación de los hermanos Fuertes a la ciudad de Murcia, que se hizo realidad, en los talleres Monserrate. Hoy podemos admirarla en la Avenida Miguel Induráin de Murcia.

Obra polémica sobre la que, María José Cárceles, mujer guardiana de la cultura de Murcia, apuntaba: “desde pequeña estoy viendo arte, he viajado mucho, pero no me considero una experta en arte, cuando ves vanguardismo en otros países o desde hace unos pocos años en el Reina Sofía, te das cuenta que José Lucas es un genio. (...) Pero hay que conocer la obra de Pepe, es un visionario, Pepe no hace esculturas para hoy, hace esculturas para mañana, para el futuro” Añade Cárceles: “A Pepe le ha sucedido que ha ido muy adelantado a su tiempo, por eso entiendo que la gente no lo comprenda. La obra de Pepe Lucas es el futuro¹⁵²”.

¹⁵¹ Guerrero, P., *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/04/29/aventura-color-jose-lucas/400879.html>

¹⁵² Nieto Martínez, F. J., Murcia: Revista Magma. Cultural Magazine Murcia Alternative. Consultado en: <http://www.revistamagma.es/maria-jose-carceles/>

El título de “Homenaje a los poetas” viene dado según el propio autor “porque pienso en la interrelación de las artes entre sí, la poesía es el eje, es la columna vertebral de todas las manifestaciones artísticas y es muy difícil que ninguna otra manifestación artística, pensemos en la pintura, en la escultura, en el cine,..., todo aquello que no está provisto de esa carga emocional política, ya sea lírica o épica, es decir, la metafísica de la poética, todo lo que no esté cargado de ese condicionante, difícilmente podrá sobrevivir, podrá trasvasar la línea de la historia, la línea de la supervivencia en el mundo del arte, que es el gran desafío en definitiva que tiene el arte, que es sobrevivir a su época e incluso a épocas posteriores¹⁵³.



Figura III.55 “Homenaje a los poetas” José Lucas

¹⁵³ joselucaspintor.wordpress.com/videos/escultura-homenaje-a-los-poetas/
(Vídeo, HOMENAJE A LOS POETAS, parte 1, 1:30)

Homenaje a los poetas, es concebida para ser, según su creador, “una seña de identidad y de prestigio para Murcia”, en su gestación ha estado presente la importancia que José Lucas le da al hecho de “ser deudores de las tradiciones culturales tan importantes que nos dejaron las gentes que aquí habitaron: romanos, árabes y judíos¹⁵⁴”. Añade Lucas, “ojalá sea posible que pueda seguir siendo disfrutada algunos siglos después del nuestro”, no pretende “ser un canto a Murcia, ni contar ninguna historia sobre nuestra tierra, porque yo no tolero que el arte se encasille en esa cosa tan asquerosa y repugnante de los nacionalismos locales, de los que soy feroz enemigo. Y lo soy, entre otras cosas, porque coartan la libertad de cualquier creador y de cualquier persona que aspire a ser libre”.

Explica también Lucas la relación entre su pintura y su escultura, alude al lenguaje como punto de encuentro, “he querido aportar una obra sincera, auténtica, y que me deje esa duda insalvable que todo creador conlleva con el lenguaje y con el diálogo, que establece con la obra hecha”. Un lenguaje-diálogo que tiene su germen en los clásicos; Penélope, Ulises, Telémaco o Aquiles parecen asomarse entre el acero esculpido por Lucas. La *Ilíada* y la *Odisea*, entre otras muchas lecturas, aparecen de forma subconsciente como hipotextos de esta obra. La intertextualidad entre escultura y literatura tiene en “Homenaje a los poeta” un claro y didáctico ejemplo. Asegura Lucas que “en los primeros momentos cuando tracé las primeras rayas paralelamente empecé a releer a los clásicos, los grecolatinos, empezando por Homero y terminando por Virgilio,... A eso siguieron otros muchas lecturas, desde los místicos como San Juan, Santa Teresa, etc. Después entramos en el Renacimiento, hasta llegar por ejemplo a los románticos ingleses, románticos alemanes, hasta llegar a la poesía del 27, a la poesía que a mí me interesa, y a ese conjunto de autores magnífico, único en la historia de España, que son esos poetas actuales que están entre los veinte y los cuarenta años. Una vez que me empapé de esas relecturas y lecturas nuevas y yo hacía, me di cuenta que todo era inútil, que no necesitaba leer poesía para hacer una obra que se iba a titular “Homenaje a los poetas”, yo lo que necesitaba era impregnarme de eso tan mágico que está antes de los versos, que es la poesía propiamente, si yo no era capaz de impregnar mi espíritu

¹⁵⁴ Arco, A., “José Lucas asegura que su espectacular escultura urbana para Murcia “dejará sin respiración”. Murcia: Diario La Verdad. (26/04/08) Consultado en: <http://www.laverdad.es/murcia/20080426/cultura/jose-lucas-asegura-espectacular-20080426.html>

creador de ese aurea, de esa metafísica de la poesía, que no es visible, que no es tangible; si la poesía no dejaba esa patina en mi espíritu, era inútil que yo empezara esto. Durante la creación de esta obra me albergó siempre la duda, esa duda del cáncer y el bien del autor; un autor que no duda está condenado al fracaso; en mi invadía la duda, una duda que nunca corregía, insistía en aquello que podían ser errores, con el ánimo de convertirlo en verdades¹⁵⁵”.

Otro de los aspectos fundamentales en la escultura es el espacio, el volumen. Creada para volar, “Homenaje a los poetas” nos indica Lucas, “se compone de dos piezas que tratan de dialogar entre sí para formar un único discurso plástico” y que, sobre todo, “tienen una aspiración de vuelo, de elevación, teniendo en cuenta el enorme espacio que la escultura ocupa y las exigencias del perímetro donde está asentada esta rotonda”.

En cuanto al espacio, explica Martón González (1995) que el carácter sólido del objeto escultórico se vincula a la sensación del espacio. El volumen es un espacio ocupado, pero lo que perciben los ojos es un envolvimiento de dicho espacio, es decir, la forma, y a través de esta *superficie-forma* se produce la sensación de espacio ocupado (el volumen). El arte no termina en la realidad visual. Los hombres poseen una interioridad activa, y cuando se ve, a la vez se piensa. Hay un espacio interior y, por consiguiente, también un volumen y unas formas. La escultura del siglo XX tiene muy presente este volumen interno. En la forma se dan cita elementos como el color y la textura, que son los ingredientes materiales de la superficie.

Color que es en todas y cada una de las obras de Lucas su bandera, uno de los signos inequívocos de su pincel, también aquí en la escultura esos colores mediterráneos aparecen para poder sumergirse en ellos. José Lucas es mediterráneo y tiene los ojos en los dedos, necesita tocar y ha intentado integrar conceptos intangibles como luz, poesía, sonido, mundo interior, en algo palpable, físico, que se puede acariciar.

El color en “Homenaje a los poetas” se centra en el color amarillo, en esa bola que como si fuese un astro luminoso se erige potente y poderosa, presidiendo la escultura, a casi veinte metros de altura, bañando nuestra retina de la luz que invade Cieza, de la luz

¹⁵⁵ joselucaspintor.wordpress.com/videos/escultura-homenaje-a-los-poetas/
(HOMENAJE A LOS POETAS, parte 1)

que llena a Murcia de reflejos y fulgores. El color amarillo es fruto de la luz y del paisaje, quizás que sólo un reflejo.....aparte del blanco, el amarillo es el color capaz de que mejor refleja la intensidad de la luz.

Además, en la base sobre la que se asienta la escultura vemos también el color, explica Lucas, que “a través de una especie de bolas que simbolizan flores y que rodean las dos piezas altas de la escultura, los dos tótem”. Todo un símbolo de “nuestra cultura mediterránea y de la belleza e importancia de la huerta. “Homenaje a los poetas”, según el autor, “no podía ser otra cosa más que una manifestación de un espíritu creador como el mío, que no puede evitar tener la mirada educada por los colores del lugar donde yo he nacido”. Una mezcla de colores que hablan de soñados mares todavía salvajes y de tierras fértiles y plenas de belleza”.

José Lucas quería que esta obra para Murcia continuase en la línea abierta por **“Viento y Luna”**, una escultura de ocho toneladas de peso y catorce metros de altura, planteada como de sueño y de vuelo, con la que el artista ciezano homenajeaba a Antonio Fuertes, cuyo busto se reproduce en la base de la escultura. Una escultura que podemos contemplar en Alhama de Murcia.

En “Viento y luna” vuelve a respirarse poesía, “Viento y luna” está hecha a retales de la poesía lorquiana, en la escultura podemos contemplar la luna de García Lorca, una luna que mueve sus brazos y nos enseña, lúbrica y pura, sus senos de estaño. O como Lorca le cantase a Dámaso Alonso, aquí parece también que Lucas entona ese mismo cántico, “su luna de pergamino preciosa tocando viene. Al verla se ha levantado el viento que nunca duerme”. Y ese “Viento y luna” esta compuesta por poesía y épica, por los Clásicos y los contemporáneos, como un estallido que rompe el aullido afilado de una duda, del misterio,...de un sueño que quiere encontrar una respuesta. Su respuesta.

Según el poeta Antonio Lucas, en “Viento y luna” “el acero cortén oxidado y el acero en todas sus texturas han tomado vida y congruencia hasta levantarse en intensidad de luna, en todopoderosa imagen revelada en tótem e inmolada en las aguas de un misterio impalpable. Se iza la escultura como un faro sobre el lugar donde se asienta, la generosa avenida de Antonio Fuertes en el bello pueblo de Alhama de Murcia, donde el Grupo Fuertes tiene la sede de su impecable y pujante esfuerzo empresarial. Y en ese territorio

impone insólitas interrogaciones, una apasionada energía provocada desde el afán de conquista de una estructura mística. Decíamos que “*Viento y luna*” ya es faro. Pero es, además, la irrupción de un instante inédito en el lenguaje de su creador.

Las otras aventuras escultóricas en las que ha entrado el artista no habían llegado a tan clara articulación de formas como las que aquí se encuentran en poderosa y concentrada liturgia. Por primera vez, por ejemplo, entra el color en la pieza con el protagonismo de esa bola roja, de ese sol sometido al asta de la luna, ese incendio metálico que centra la pieza y hace en ella de preciso eje para el que mira: le pone centro y aullido, complejidad, invocación y herida a la petrificación de la mañana¹⁵⁶.

Para Dionisia García “el color rojo de la esfera confiere calidez al conjunto y transmite un cierto estremecimiento que mitiga el hielo de la materia. Fácil imaginar que la “tierra”, presupuesto global, permanece expectante, no se deja atrapar por lo desconocido, por los elementos que acechan su materia colorada¹⁵⁷”.

Recordemos que el rojo es uno de los colores símbolo de José Lucas, el rojo sangre y pasión, el rojo presuroso anunciador de la poesía a borbotones, a cascada de luz. Luz y color, “el artista ha tenido muy en cuenta la luz como compañía total en su obra. Una luz desdoblada en los diferentes momentos del día. Capaz de recoger los rayos del sol primero sobre el brillante cuerpo de la luna, sobre las múltiples sugerencias que lo acometen. En su entorno, el paisaje y el profundo azul de las alturas, participantes con Viento y Luna que ha de mirar y ser mirada en campo abierto”. García (2006).

Y como pasara en “Homenaje a los poetas” aquí, en “Viento y luna” el espacio y el volumen vuelven a ser protagonistas. Señala Dionisia García (1996) que el espacio es testigo de estos encuentros que no han de cesar, porque él es dueño del objeto artístico, y lo es desde su nacimiento, no se concibe su existencia sin ese albergue espacial majestuoso. Los múltiples “movimientos” que me han de acompañar a obra tan singular, estarán sometidos, por derecho, al espacio y a la luz (el tiempo contará con un protagonismo menor, pero ineludible). Todo espacio ha de tener una masa que lo limite.

¹⁵⁶ Lucas, A., *Un sueño vertical*. (Apuntes y emociones sobre la escultura “*Viento y Luna*”). Murcia: Catálogo: “Viento y luna”. (2006).

¹⁵⁷ García, D., *La mano del viento*. Murcia: Catálogo: “Viento y luna”. (2006).

Al ser Viento y Luna un objeto estético, el espacio queda engrandecido porque un bien mayor habita el vacío. Para Martón González (1995) las piezas escultóricas son creadas para ocupar un sitio determinado, por lo general. En estos casos es evidente que la figura tiene que reunir ciertas condiciones en relación con esa distancia. Una escultura concebida para ser contemplada desde lejos debe ser de tamaño superior al natural y, además, sus detalles deben perder minuciosidad. Lejos de ser una imperfección, esto constituye una exigencia de la perspectiva.

“Cuando uno se detiene ante esa arquitectura sideral en la que se resuelve *“Viento y luna”*, aprecia la salvaje obstinación del artista por transformar aquello que está en perpetuo movimiento (el tiempo, el espacio) y ponerse en paralelo a la luz rompiendo, con temperamento barroco, toda frontera, estado y condición. José Lucas se sumerge una vez más en la gruta de las revelaciones, desde el origen de la voluntad transformadora que hay en su trabajo visceral y muscular, con la sospecha de que en arte hay que poner en danza todas las zonas de la conciencia, hasta llegar al esguince del alma. El suyo es un mundo en el que la filosofía, la curiosidad científica y la poesía cohabitan y se alumbran dando paso a una dramaturgia, a una dimensión de la vida que se encuentra siempre en el lugar presente el hecho de su modernidad, pero también de su estoicismo, de su desencanto, de los principios de su libertad. Esta escultura de ahora lo confirma: es una obra enérgica y caliente nacida de lo más hondo del invierno”. Antonio Lucas (2006)

“Viento y luna” como resultado de ese diálogo que el autor mantiene consigo mismo y que el espectador contempla, “queda por ello “obligado”, quien acepte esa complicidad con el propio autor, a una búsqueda sin límites, para poder captar la raíz más honda que el artista desea desentrañar. Todo en Lucas va más allá, tanto que quizá también indague sus propios logros. No sería extraño porque así ha sucedido y sucede en el artista verdadero”. Dionisia García (2006). El espectador de “Viento y luna” se convierte en “espectador-receptor” descrito por Antonio Mendoza (2010) como lector-receptor, el intertexto receptor, se activa en función de los conocimientos, regula la formulación de expectativas, inferencias, conexiones para hacer que la recepción de la obra resulte significativa. Dice Eco (1970, p. 22) que “tanto la contemplación común de la obra de arte como el razonamiento crítico interpretativo especializado sobre ella no son tipos de actividad que se diferencien por la intención o por el método, sino distintos

aspectos del mismo proceso de interpretación; se diferencian por la consciencia y la intensidad de la atención, la capacidad de penetración, por una mayor o menor maestría interpretativa, pero no por sus estructuras substanciales”.

En ese trabajo de interpretación que resuelve el espectador ante esta obra escultórica, García (2006) señala ventajas y desventajas, “la ventaja y desventaja de la propuesta del artista, respecto a Viento y Luna consiste, por un lado, en la generosa libertad al no condicionarnos. En otro aspecto, la libertad “no guiada” podría desorientar, si nuestra mirada no atina, y nos convierte en ávidos conocedores en superficie sin alcanzar lo extremo. Si somos afortunados en el intento, la escultura nos puede llevar en cada mirada a una nueva indagación, con el desasosiego que supone la aventura del arte. El contemplador activo no se conforma con el detenimiento sereno ante una obra que impresiona, sino que la analiza sus mínimos detalles. Quiere saber, sobre todo, si aquello que está viendo es verdad, nace de la necesidad más íntima del artista”.

Es íntima necesidad la descubrimos en “Viento y luna”, añade Antonio Lucas (2006) que en su armonía de fuerzas que se concretan íntimamente, cuando se aprecia cómo la escultura, en su herrería implacable, angustiosamente se levanta desde una noción de equilibrio forjado en la colisión de la experiencia y la madurez. O mejor, nacido de lo súbito, de la deriva original de la que nace toda creación hasta llegar a la firmeza. Desde las confecciones del taller hasta el vigor de su propia cosmogonía, todo pasa por un saber de los materiales, sus reacciones y comportamientos, que el artista no deja de intuir, de tantear hasta el feliz hallazgo, de investigar para lo que vendrá después. El prodigio de la luna que remata el conjunto viene dado también por las incrustaciones, módulos, apliques y formas tumultuosas que se van extendiendo por su superficie hasta salir de ella y conquistar el espacio, modificar el alrededor de la obra ampliando sus posibilidades de lectura y ensanchando el cauce de su sístole, quizá también hasta sus perturbaciones.

Sobre esta luna de acero García (2006) añade que la luna menguante no es una luna apacible, sino poblada de elementos donde las formas cúbicas, cilíndricas y triangulares, entre otras, parecen apresar, barrocamemente, la simplicidad natural del astro.

Esta manifestación nos sugiere un estar alerta, un ir más allá, a contraviento, como rayo o arma.

Luz, color, volumen o espacio; todos bajo un mismo signo, todos tras una misma pista, el lenguaje; guiador común de las obras de José Lucas. “Creo no equivocarme si afirmo que *“Viento y luna”*, además de una escultura, es como artefacto vivo la declaración de muchos años meditando sobre el lenguaje del arte y sus posibilidades de fuga, o sobre la obra última, pero no bravuconería. Cuando hay fondo hay emoción. Cuando hay fondo hay lenguaje y búsqueda, sobre todo búsqueda. Quizá por eso pudo decir Rilke, mirando a la poesía: “Una obra de arte es buena cuando nace de una necesidad. Es la naturaleza de su origen la que la juzga. Las obras de arte son de una infinita soledad; nada es peor que la crítica para abordarlas. “Sólo el amor las puede alcanzar, guardarlas, ser justos con ellas”. Exacto”. Antonio Lucas (2006).

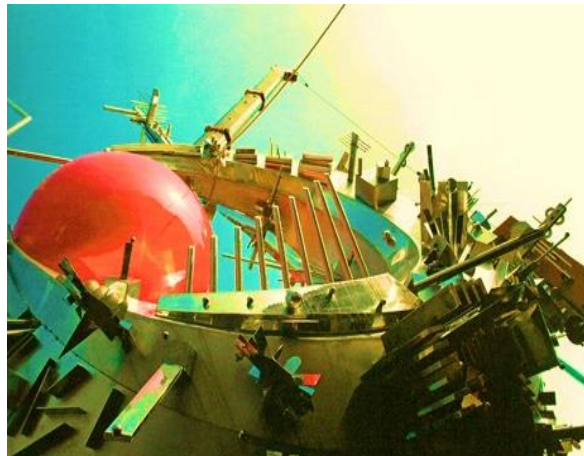


Figura III.56 “Viento y luna” José Lucas

Viento, luna y antes agua. En 1994, José Lucas nos regala el conjunto escultórico **“Arquitectura de agua.”** Realizado en hormigón para la Casa del Agua en el pantano de Santomera, de la Confederación Hidrográfica del Segura en Murcia. Como se ve, el aprecio del artista por la arquitectura es primordial. De hecho, además de un sentimiento cierto, lo que denota es un juego metafórico por el que trata de acceder a la firmeza de lo perdurable –lo arquitectónico- con la fragilidad de lo efímero, de lo huidizo, antes el humo, ahora el agua. Y algo de eso existe: el conjunto escultórico de Santomera viene a ser como una afirmación de la arquitectura a partir de la utilización de un material tan propio de ambos órdenes artísticos como es el hormigón. El encofrado de las potentes

formas en movimiento, ambivalencia de lo escultórico y lo arquitectónico, que brotan del suelo, constituye y da volumen a una poderosa/delicada piel pictórica, por la que discurre una delgadísima, imperceptible capa de agua, que va pintando en la escultura/arquitectura de hormigón un hermoso y cambiante rostro o pátina de oxidaciones y veladuras¹⁵⁸.

El enclave en el que se sitúa “Arquitectura de agua” hace que el espacio recobre un interés fundamental, espacio que antes fue vacío se dota de una singularidad mágica y misteriosa como nos explica el arquitecto Juan Antonio Molina (1994): “desde siempre se ha sabido, o quizás intuido, que para dotar de singularidad un lugar era preciso anteponerle un vacío. Aparte consideraciones funcionales de contemplación, iluminación o seguridad es en ese vacío donde se registra la medida del valor, la consciencia del objeto y, en el caso de lugares mágicos, el espacio donde se desarrolla el “misterio”.

El vacío que acompaña a estos lugares puede ser encontrado y aprovechado o puede ser provocado artificialmente. En el caso que nos ocupa, todo fue una manipulación paisajística. Nunca llegué a ver el árido terreno que debió ser; lo conocí ya repoblado de pinos, como se mandó hacer en la región para luchar contra la erosión. Quizás aquí esté hecho fue abordado de la mano de la propia construcción del embalse de agua salobre escurrida de tanta rambla circundante, vecina de Fortuna y Santomera. Con los embalses siempre aparecen esas pequeñas construcciones a su servicio, donde ambos, embalse y hombre, se aprovechan mutuamente de sus ventajas, más el segundo respecto al primero. Las casas y los pinos se instalaron en la misma ladera, y culminado ésta, con las mejores vistas, se implantó la Casa de la Administración. Un geométrico volumen bajo y alargado, que subraya la voluntad artificial de toda la operación.

El paraje dista de ser un bosque, pero llegaría a serlo si la sequedad y los incendios no se lo impidiesen. El acceso a la Casa de Administración se hace entre los pinos, por la parte opuesta al embalse, y ante el edificio también hay un vacío.

Ajeno a la función misma de la pieza, el conjunto adquiere esa relativa importancia que era de prever con los ingredientes utilizados”. Molina destaca además “la excepcional sintonía de que es capaz este creativo artista en relación con la

¹⁵⁸ Logroño, M., *Razón de la lectura*. Catálogo: Aire más allá del viento. Murcia (1997, p. 14).

arquitectura que ha de envolver a la obra” y cita por ejemplo el acoplamiento germinal del mural que hoy podemos ver en el palacio Fontes, como si los trazos diseñados por José Lucas hubiesen habitado de una forma latente siempre dicho espacio. Y continúa Molina (1994) explicando cómo fue la simbiosis entre “Arquitectura de agua” y el entorno en el que está situado, y nadie mejor para hacerlo que él mismo, ya que él fue el arquitecto autor del proyecto y director del proceso de reconstrucción del edificio denominado Casa del Agua. Narra Molina que estaba imbuido de la información respecto a la plaza, cuando José Lucas le presentó un conjunto escultórico que interpretaba y solucionaba las claves para una renovada lectura de aquel espacio.

Tres piezas en hormigón armado, de gran porte, se interrelacionan en su proximidad para ofrecer la ilusión de una compleja y esponjada masa escultórica que dialoga con la horizontalidad del edificio.

La escala y la posición de las culturas son puntos delicados. La primera se ha de medir con la Naturaleza y la segunda ha de propiciar un doble vacío de contemplación: el suyo propio y el del edificio. Ambos parámetros, al haber sido considerados, han conducido a la espera y lograda solución.

En cualquiera de los accesos, la visión de conjunto integra la escultura y el edificio. Desde la nueva escalinata, el edificio lanza un apéndice, la marquesina volada de la entrada, que hace inevitable que entren en el mismo campo de visión esculturas y edificio. Este juego se produce desde todos los puntos de vista, creando así un continuo viaje de la mirada de unas hacia otras y a la inversa. Este efecto de rebotes crea una complicidad que da un nuevo sentido a la plaza.

Se ha logrado un carácter ritual de la llegada. El objetivo culto de la Casa del Agua tiene como heraldo excepcional a un conjunto escultórico que es en sí también arquitectura. Cuando se abandona el edificio se convierte en la estampa para el recuerdo.

La posición de las esculturas, no lejana de la del aquel triste mástil que sirvió de referencia para calcular la altura de éstas, resulta estratégica. Surgiendo de una alfombra de grava y flor, guarda las distancias con los recorridos de acceso y adquieren un carácter totémico que sugiere un ritual propiciatorio. Dado que se ha dejado al azar sólo aquello

imprescindible que toda obra de arte debe contemplar, desde un principio se pensó que una de las piezas estuviese bañada por el agua, más bien sólo humedecina, en un acto de llamamiento a ese escaso bien al qué se dedica el edificio.

Formalmente, José Lucas ha explorado el mundo del hormigón como roca artificial de digno envejecimiento. Persiguiendo todas las connotaciones telúricas a que hemos hecho referencia, las ha subrayado con el carácter misterioso de los signos grabados en las cicatrices en relieve.

Las masas se disponen con precisión milimétrica según cada punto de vista. Antes mencione el sentido arquitectónico de estas esculturas. Sus huecos traspasables y sus macizos conforman una suerte de espacios transitables, sólo utilizados si se es capaz de franquear la barrera invisible del respeto al santuario o a la memoria de una civilización desconocida.

Su altura no anonada, pero sus ocho metros de envergadura resultan los precisos para asomarse de lejos a la cornisa del edificio o respirar con la copa de los árboles.

En todo momento se advierte una disposición cóncava que canaliza la energía de la no-materia que le falta hacia el propio edificio. La figura central, en una dramática pirueta, materializa el efecto de esa energía en su carne de cemento.

Cemento y hormigón se erigen poderosos y desafiantes, sin atisbo de fisura pero entonces, cómo se pregunta el crítico de arte Miguel Logroño, ¿por qué agua? El agua que humaniza la figura y deja entrever las dudas que el artista mantiene con su yo más íntimo y profundo; un agua que simboliza y se semiotiza con el pantano de Santomera y que si la contemplamos desde otro ángulo, desde la perspectiva lorquiana hallamos ese material que irradia la corporeidad del sueño, el elemento más frágil y el más resistente en un solo materia como si de un yo poético y dual se tratase, el cemento bañado por el agua; la poesía hecha tangible en el pantano de Santomera. Los símbolos literarios más arraigados a nuestra cultura quedan patentes en este grupo escultórico, para comprobarlo basta leer el siguiente texto de Miguel Logroño (1994): “La levedad del agua, la fortaleza del agua, el movimiento del agua, la quietud del agua. No hablo de lo adjetivo: señalo lo que sustenta, lo sustantivo de un elemento que es materia –la materia que es agua- y

soporte, que es tacto, cuerpo, palpito, respiración, palabra. Y hablo de arquitectura - arquitectura de agua- en una supuesta traslación de significados que no afecta formalmente a su organización, cuando algunos factores que están en la raíz de lo que organizar, de lo que componen la naturaleza del mundo debieran de referirme a lo igual: a lo que habita y se deja habitar, la arquitectura, la escultura. Escultura de agua que un creador, Jose Lucas, ha hecho germinar en la llanura inmensa, tan apreciable, tan al alcance de la viva escultura que transportamos todos, de esta cota murciana de Santomera. Tres señales o signos del universo significado en lo alto -vértigo de ese cielo, de la nube, del pájaro- nos permiten interiorizar, y desentrañar, la razón del arte, lo que se explica y lo inexplicable. La realidad y el enigma del arte en el territorio de la representación, cuando de él -del arte- oteamos su sentimiento y palpamos su carne. Cuando lo vemos, y lo abarcamos, y lo fecundamos. Y nos fecunda.

El misterio del arte. ¿Por qué agua -la materia que es agua- si la materia plantada, que se eleva bajo la bóveda de Santomera es cemento, una razón de peso -la pesantez del agua-, de tierra, mineral? ¿Qué enigmático proceso de transfiguración incorpora algo más que la metáfora del hormigón -armado- a la realidad sustentadora-sustantiva-, ametafórica del agua? La opacidad del cemento, la transparencia del agua. ¿Dije? La opacidad del agua, la traslúcida condición del cemento, que se hace por los secretos espacios de la madera que se arma, y se desarma, y renace, o nace -se hace de verdad la materia: es ya el arte-a los revelados espacios que son vida, luz, el ser -o la naturaleza- instaurados, calidad de la forma y sobre todo el fondo incontenibles, desbordados. Calidad de agua.

La huidiza vocación del agua, la firmeza del agua, el silencio del agua, la resonancia del agua. De lo que se modela, o se forma, o se ahorma, nada más resistente que el agua, nada más frágil. Vuela el agua, y en su tránsito, o recorrido, más ligero que lo que es aire antes que ave, que lo que es concepto, se va trazando el porqué de volar, lo a punto que antecede a lo casi, como el sueño -la corporeidad del sueño-, lo que surca, lo que asciende. Cae el agua, y en su regreso progresa el agua al lugar -¿imaginado?- como del que hubiera partido, el lugar del que parten permanentemente -la permanencia del agua-, como si el agua, que es fuente -lo que brota, lo que fluye- fuese roca, lo que está, ¿lo que es?, inexpugnable como la roca, como todo lo que es.

La rocosa, inaccesible ciudadela de agua de Santomera. ¿Qué o quién abatirá esta poderosa arquitectura? Lo que es pluma antes que ala, antes que pájaro. Así, pues, nada. Nadie. Está escrito en la piel de agua del cuerpo de roca –ciento cincuenta mil kilos de hormigón –“ahormado”- de este frágil castillo de eternidad e instante, Murcia en la inminente lejanía, que nada ni nadie podrá derribar. Castillo de agua de Santomera: su existencia en su preexistencia, tal como se dice -y se lee- en sus imponentes muros, sobre los que se estrella el viento, y el color -últimos azules de este día-, y se reflejan. Que son atravesados, sin encontrar resistencia, por el viento, el color y todo lo que se refleja.

Irreal realidad del agua, de esta sólida arquitectura de agua que el talento de los hombres, es decir, si un artista, José Lucas, y de los hombres, ha levantado, o ahondado, en el único ámbito posible: el de la locura. Es desde lo que parece exceso, porque nos excede, donde empezamos a comprender la idea de lo justo, la noción de equilibrio. Sonoridad del agua: desde tu apenas percutir, desde tu sí no profundo, escucho tu voz que me dicta, quizás, lo que perseguimos: belleza. Por supuesto, lo que somos; dicho está: locura, y tal vez lo que ambicionamos: belleza. Si la locura, algo como la arquitectura de agua no edificara con agua lo indestructible, la belleza, lo inútil sería la materia de lo común. Y la materia es agua. Duradera y fugaz como agua. Subida al monte de Santomera: iré nuevamente a ti para asombrarte¹⁵⁹.

¹⁵⁹ *Arquitectura de agua. Grupo escultórico. José Lucas.* Textos de Miguel Logroño y Juan Antonio Molina Sánchez. Murcia: Artes Gráficas Novograf S. A., (1994)



Figura III.57 “Arquitectura de agua” José Lucas

Además de “Homenaje a los poetas”, “Viento y luna” o “Arquitectura de agua”, José Lucas ha esculpido otras muchas otras piezas. Alrededor de 70 obras, algunas en acero, otras en bronce, completan su catálogo como artista que ha plasmado sus inquietudes en materiales irreductibles y no decimos escultor, porque el propio autor declina que se le reconozca así, aunque utilice diferentes soportes para realizar su trabajo él se considera y le gusta ser considerado como un pintor.

Entre sus muchas obras encontramos la interrelación de la escultura con otras artes, como con el cine; algunas de sus creaciones han sido galardones para reconocidos actores y actrices por ejemplo en festivales del séptimo arte de Huelva o Murcia. Además, sus esculturas han sido trofeo por ejemplo para Virginia Martínez que en 2009 fue galardonada por la Federación Regional de Empresarios de la Hostelería y Turismo de Murcia, reconocían así la labor de una de las murcianas más internacionales, la directora titular de la Orquesta Sinfónica, quien además fue designada en ese momento como uno de los 100 jóvenes talentos europeos.

Trofeos de dos kilos y medio de peso, realizados en acero inoxidable, enigmáticos e irreductibles porque ”por diferentes que sean los estilos escultóricos, todas las obras

coinciden en una cosa, en su referencia a lo duro, central e irreductible de las cosas, en que su impresión de los vivo, aún a través de los intervalos espaciales, gira siempre en torno a la realidad central¹⁶⁰”.



Figura III.58 “Al aire de su vuelo, homenaje a Oscar Esplá” José Lucas

Leonard Peyronnet en otoño del año 2000 escribía el artículo “Ilusionismo y luz del espacio”, se refería Peyronnet a la escultura “Al aire de su vuelo”, Homenaje a Oscar Esplá:

“Del espacio tan sólo apreciamos sus tres dimensiones: alto, ancho y profundo; el tiempo, sin embargo, siquiera lo concebimos como ese tránsito que moldea o, simplemente, actúa implacable sobre cuerpos y objetos. Sobre estos dos ejes se ha erigido la costumbre del hombre a lo largo y ancho de la Historia. Pero hay más. Cuando el escultor Jorge Oteiza dijo: “Yo no creo en el tiempo, no creo más que en el espacio”, aceleraba una de las muchas intuiciones que, sobre la escultura, rumorea en la idea de algunos creadores, de algunos escultores que ven en la obra, sienten con ella/en ella(asaltando los cielos del ámbito concebible), la multiplicidad, casi insondable de actuar sobre el volumen triangular que nos fue dado resolviendo pliegues, alfabetizando el aire con una materia disparada en muchas direcciones, espiritualizando el transcurso del tiempo... Pues si se actúa sobre el espacio, se está también alterando, tomando con la misma fuerza, la hondura del dolor que es todo Tiempo.

La escultura es una invasión de la realidad. Esto lo sabe José Lucas. Algo así vino a decirnos cuando inauguró aquel prodigio dúctil de hormigón: el conjunto escultórico titulado Arquitectura de Agua, aquella trilogía de formas definitivamente escenográficas erigido en el pantano de Santomera (Murcia). Aquel ejercicio de creación adquiere una originalidad insólita, una extraña cercanía extrema que permite la exteriorización de emociones y visiones de un modo expansivo y rotundo, lo que es consustancial al lenguaje pictórico de Lucas. En su discurso existe ese trasvase necesario en cualquier artista por el que la pintura no es sólo luz y

¹⁶⁰ Waetzoldt, W., *Tú y el arte (Introducción a la contestación artística y a la historia del arte)* Barcelona: Labor (1955).

materia del color, sino lenguaje vivo, convulsión y magma, que él sabe trasladar en esencia, sorteando la frontera matérica, hasta el recinto orgánico de la escultura. Ahí reside, también, uno de los mayores acontecimientos de esta pieza que nos ocupa, llamada Homenaje a Oscar Esplá, una pieza móvil realizada en bronce patinado de 12 x 11 x 30 cm y de 2,519 Kg. José Lucas ha querido, y logrado, asestarle a la física emocional nuevas formas de actuación sobre el tiempo y el espacio, otras dinámicas cuyo fin (u origen) es convertir el vacío en auténtico protagonista de la forma. Porque la escultura es eso, abolición del espacio muerto, reactivación de los espacios abolidos, intento de crear un ámbito de intersección de misterios similar al que muestra la ciencia cuando se producen choques de partículas atómicas.

En las posibilidades del barro, en la tozuda incandescencia del hierro, en los pliegues del bronce, en los caprichos de la madera, en la tersura agónica del mármol, en el azul petróleo del plástico se cifran posibilidades infinitas que José Lucas intuye para la transformación prodigiosa de cualquier emoción espacial. La escultura, en todas sus posibilidades, permite eso: intervenir sobre las coordenadas del mundo en una lenta, callada, paciente labor de alteraciones rigurosamente hondas, emprendiendo el camino de una nueva percepción del entorno, resolviendo un nuevo mapa de los días, haciendo del espacio una herencia superable, investigando en el tiempo como antepasados de los futuros creadores. Es lo que ha hecho en esta pieza zoomórfica y enigmática José Lucas.

Las palabras de Peyronnet podríamos hacerlas categoría al referirnos a la obra escultórica de José Lucas, en todas sus creaciones hay un denominador común, en todas se intuyen posibilidades infinitas que hacen posible la transformación prodigiosa de cualquier emoción espacial. Se trata de esculturas abstractas conceptualistas con un estilo propio y diferenciado inspirado en la creación de obras que plantean sinergias con los espacios arquitectónicos en los que se ubican, interactuando con ellos y dotándolos de un sentido concreto. Son composiciones en las que los materiales empleados, acero, hierro, piedra y hormigón, acercan la obra artística a la más pura arquitectura.

Son obras que nacen como artefacto vivo de una declaración de muchos años meditando sobre el lenguaje del arte y sus posibilidades de fuga, o sobre la obra última creación.

Como diría el propio José Lucas, que nadie piense que esto que hoy vemos es un capricho circunstancial y snob o de una moda pasajera, no, nada de eso. Es producto de una capacidad de observación, de saber lo que se mira, de saber extraerle al objeto el lenguaje que aparentemente no tiene, de despojar las cosas de su anécdota y quedarse con

lo esencial de ellas, de reflexiones, dudas y contradicciones. En definitiva, de lo que se alimenta la imaginación y el espíritu de un creador.

3.2.2.5 MURALES, OBRAS PÚBLICAS Y AL AIRE.

“La luz sobre las grandes superficies del suelo. La mirada contra la pequeña legión de columnas formando horquilla sobre el perímetro de suelo pintado. En un soporte cerámico, el eterno diálogo de la tierra, el fuego y el agua enfrentados al misterio de la luz, la forma y el color. El indescifrable enigma del lenguaje de lo representado. El inquietante mundo que busca el laberíntico itinerario de lo gestual. En definitiva, la búsqueda de los desconocido, la pérdida de lo hallado. De nuevo el misterio, la magia, el caos¹⁶¹”.

La Región de Murcia, Madrid, y otros muchos puntos de España están salpicados por los colores de José Lucas, sus murales se reparten por nuestra geografía creando espacios de color al abrigo de memorables monumentos, álamos centenarios o estaciones de tren que recogen, a diario, la mirada de decenas de transeúntes. Murales en gran formato, columnas altivas de expresividad infinita o bidones recuperados han sido pintados por José Lucas con los más hondos trazos emergentes de su mundo poético, de su yo personal y conflictivo, los conflictos que subyacen a una forma de interpretar la vida, los sueños y el mundo. Y si hay una obra que se ha convertido en estandarte de esa interpretación e interrelación de las artes, es sin duda, **EL PASEO DE CIEZA**, una alameda conocida primero como paseo de Marín-Barnuevo, y más tarde de Los Mártires¹⁶².

¹⁶¹ Catálogo *Aire más allá del viento*. José Lucas. Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 82)

¹⁶² Para conocer más en profundidad los antecedentes del Paseo de Cieza, su proyecto de rehabilitación,... Consultar: Giménez Saorín, A., *José Lucas. Obra Urbana Pública: El Paseo de Cieza*. En <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/42458/1/Territorio%206.pdf> (2014)



Figura III.59 “El paseo de Cieza” José Lucas

Se trata de una exposición permanente, 600m² de superficie que recogen una antología de la Cultura Universal, pensadores, músicos, poetas, escritores,... han quedado para siempre guarecidos entre los sabores de Cieza. Hay 17 murales, 14 de ellos rectangulares (680x280 cm; en 476 losas) y 3 cuadros (200x200 cm; en 100 losas). Son la manifestación individual del concepto que José Lucas tiene del arte, integrada en la época adscrita, aplicada a la cultura universal¹⁶³.

Y hay también 30 columnas (240x60x60 cm; en 108 losas), son homenaje de “escripinturas”, como diría José Saramago, basadas en la poesía universal y acotadas con los brochazos llenos de lirismo del pintor¹⁶⁴.

Son pinturas propias del figurativismo abstracto, del expresionismo cromático y el eclecticismo personal. El Paseo de Cieza es una obra dinámica y lírica, pura creatividad aplicada al lenguaje pictórico, adaptado al espíritu del personaje. Destacan los colores primarios, cálidos y puros en pinceladas sueltas, ágiles y espontáneas.

¹⁶³ Giménez Saorín, A., *Obra urbana pública de José Lucas en Cieza*, Prezi (2014) Consultado en <https://prezi.com/4tmb6hu2n-zm/obra-urbana-publica-de-jose-lucas-en-cieza/>

¹⁶⁴ Guerrero, P., *La aventura del color en José Lucas*. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/04/29/aventura-color-jose-lucas/400879.html>

PASEO DE CIEZA



AUTOR: JOSÉ LUCAS
COLUMNAS HOMENAJE A VALLE INCLÁN Y CARAVAGGIO
VERSOS DE LOPE DE VEGA Y BAUDELAIRE
OBRA CERÁMICA EN GRES DURO - PIGMENTOS CERÁMICOS ALTA COCCIÓN

Figura III.60 “El paseo de Cieza” José Lucas

PASEO DE CIEZA



AUTOR: JOSÉ LUCAS
COLUMNAS HOMENAJE A NIETZSCHE Y VELÁZQUEZ
VERSOS DE RAINER M. RILKE Y RAFAEL ALBERTI
OBRA CERÁMICA EN GRES DURO - PIGMENTOS CERÁMICOS ALTA COCCIÓN

Figura III.61 “El paseo de Cieza” José Lucas

La interrelación de las artes tiene en esta obra uno de sus mejores ejemplos, un modelo ekfrástico que se concreta en la pintura de la poesía. Escribía Díez de Revenga¹⁶⁵ en 1986, cuando se inauguró este paseo, “ha sido el pintor capaz de ilustrar una amena alameda –como tantas que hay en España- con aires cosmopolitas que traen consigo a Cieza nombre y textos de una amplia literatura. Vamos pasando o paseando entre los pilares ilustrados y recordamos, entonces, el entusiasmo encendido del pintor, que ha querido entregar a su pueblo una obra singular. Escuchamos, ante la obra de arte, aún sus palabras dichas, tan sólo unos días antes, en su estudio de Madrid.

Encontramos nombres conocidos. Son homenajes del pintor a los genios de los que tantas veces le hemos oído hablar con esa familiaridad y ese asombro suyos que contagian al oyente. Están Caravaggio y Vivaldi, Mozart y Velázquez, Nietzsche y Dostoievski, San Juan, Quevedo, Góngora y Miguel Ángel. Están Kafka y Murillo. Pintura, música y literatura confluyen en torno a un personaje evocado y las luces, las formas y los colores del arte de Lucas encienden suelos y pilares, mientras éstos últimos se cierran con versos inmortales de poetas cercanos al pintor en sus preferencias, en su amistad, en su fervor de lector de poesía: Lorca, Guillén, Gerardo Diego, Alberti, Lope, Juan Ramón, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Son nombres de una literatura peculiar, de una literatura en la que lo estético cosmopolita supera fronteras pequeñas y abre mundos de expresión universales.

Versos para un paseo. Pintura fuerte y expresiva para recibir los pasos del caminante que se aventura por esta calle del pueblo murciano. Una lección de literatura y de pintura realizada en singular confluencia por pintor excepcional”.

Como señala Díez de Revenga no sólo la pintura se hace poesía en el Paseo de Cieza, también la música o la filosofía por ejemplo, y no sólo entre las pincelas ágiles descubrimos la interpretación de los versos de Borges, los razonamientos de Nietzsche o las estaciones de Vivaldi, los nombres de los grandes, de los que ha construido la Historia, de genios y artistas se dan la mano a través de esta alameda ciezana. La intertextualidad en trazos, nombres y versos porque cada columna tiene en la parte baja el sentimiento y

¹⁶⁵ Díez de Revenga, F. J., José Lucas “El mundo del pintor.” En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

las palabras que reflejan el espíritu de la personalidad que corona cada pilastra. El acercamiento entre pintura y poesía llega a conseguirse como una fusión inseparable. El arte de Lucas muestra así una de sus muchas plenitudes. A veces, para leer poesía no es necesario, acudir a los libros, por paradójico que pueda parecer. La poesía puede convertirse, a través de versos señeros, en motivo de glosa y pie de homenaje. Cuando el viajero llega a Cieza puede buscar un paseo donde los versos de nuestros mejores poetas clásicos y contemporáneos, sirven de pie para un monumento singular multiplicado en unidades geométricas independientes. Un pintor, José Lucas, ha trazado con imaginación esta simbiosis pública de paseo, lectura, geometría, dibujo y homenaje, que, a partir de ahora y ante el futuro, Cieza podrá exhibir con legítimo orgullo¹⁶⁶.

Sin embargo, el paseo que José Lucas regaló a su pueblo en 1986, todo un despliegue titánico de fuerza física y creatividad, concebidos para poder pasear sobre ellos eternamente y embarcarse en mil aventuras, está destrozado. Las heridas se multiplican - uno de los murales ha desaparecido por completo- sobre esta obra universal de Lucas, ajada y cubierta de cicatrices. Los desperfectos son innumerables, y la sensación que provoca pasear entre su estado agónico es agria, como señala Arco¹⁶⁷ (2010).

Los murales cerámicos hierven entre fragmentos arrasados, chapuzas de albañil para disimular el desastre y ridículos pegados postizos. Muchos de los versos elegidos por Lucas para poner voz a sus homenajes a creadores como Caravaggio, Vivaldi, Mozart o Velázquez, se diluyen oscuros entre la suciedad y el irritante abandono; los apasionados dibujos, creados en su día por el artista ciezano con las más avanzadas técnicas de pintura cerámica, aparecen sangrando ante vecinos y visitantes, cubiertos de los golpes más diversos y de una infinita gama de descuidos.

“Que ayer maravilla fui, y sombra mía aún no soy”, cuentan unos versos de Góngora que comparten paseo con estos otros de Pedro Salinas: “¿La aurora? Es la frecuente, la celeste, primavera diaria”. Los versos de Salinas se pueden leer en la

¹⁶⁶ Díez de Revenga, F. J., *Versos para un paseo*. La República Literaria. Murcia: Diario “La Verdad”. (1/6/1986)

¹⁶⁷ Arco, A., “*Quieren destruir mi paseo, bombardearlo.*” Murcia: Diario: La verdad (01/02/2010) Consultado en

<http://www.laverdad.es/murcia/20100201/cultura/quieren-destruir-paseo-bombardearlo-20100201.html>

columna dedicada a Rubens, sobre la que han pegado una fotocopia en la que un pub local se hace publicidad: "Para las chicas las copas a sólo tres euros". En otra columna, dedicada a Dostoievsky, el destrozo causa desolación. Faltan -han sido arrancados- siete azulejos pintados; un desastre que no arreglan ni los versos del todopoderoso Rimbaud que la habitan heroicos: "¡Ah el polvo de los sauces que sacuden las alas!".

José Lucas se indigna cuando se le pide que opine sobre el calvario de su paseo. Se nota que desearía, si pudiera, perderse en estos versos de Cernuda a los que también ha hecho carne a través del color: "Allá, allá lejos; Dónde habite el olvido". Y, pese a todo, todavía son un escenario cautivador sobre el que podría danzar Josef Nadj.

Porque como destaca Díez de Revenga (1986), es posible que muchos tengan otra idea de lo que debe ser un paseo, una alameda de una pequeña villa española. José Lucas, amigo y lector de poetas, contertulio de cenáculos prestigiosos, ha escogido, en su evocación de personajes de una cultura universal, versos no menos celebrados y recitados, en algunos casos por todos. El acierto quizá está en el aislamiento de las palabras y en la glosa pictórica, brillantes en cromatismo y sugerente en formas, de un **¿Qué tengo yo que mi amistad procuras?** Extraído de su consabido contexto, o de un repetido **Nuestras vidas son los ríos que vana dar en la mar** del buen Manrique. La reflexión del viandante es obligada ante un **Vencer no es convencer** de Unamuno, mientras que **Sé que una cosa no hay, es el olvido** perenniza las palabras de Borges en un pilar lleno de magia y misterio.

Tres golpes de sangre tuvo y murió de perfil recupera plástico sentido que Lorca le imprimió, mientras **Peregrina al azar, mi alma sin dueño** proclama un sentido de libertad con palabras de Gerardo Diego, que confirma una libre interpretación de un **Que es mi dios la libertad** esproncediano. Hay en el conjunto un afán de universalidad –qué fácil hubiera sido caer en el tópico elogio de las glorias locales- y honran a Cieza y a su paseo los nombres de Caravaggio, Vivaldi, Mozart, Velázquez, Nietzsche, Dostoievski, Quevedo, Góngora, Murillo, Brahms, Van Gogh, Valle-Inclán o Miguel Ángel, como fiel reflejo de una unión interartística de pensamiento y literatura, mientras, a los pies, versos de Baudelaire, Rilke, Mallarmé o Verlaine proclaman la elogiada amplitud de la múltiple

referencialidad estética, que permanece en Cieza clamando un **siste, viator** único entre nosotros.

LOS MURALES DE LA ESTACIÓN DE CHAMARTÍN.

“De nuevo solapar la voz del color y el silencio de la forma, sobre el espacio arquitectónico que marca el orden. La pintura aquí presente hace de nuevo lo evidente del espacio y pregona al mismo tiempo la aventura del azar, esa precipitación de la búsqueda y también del hallazgo”¹⁶⁸.



Figura III.62 “En la tarde pragmática y dulzona”, murales de la estación de Chamartín, José Lucas

En 1989, José Lucas inauguraba sus murales de la Estación de Chamartín, como dijo Francisco Jarauta lo aquí representado, son imaginarias geografías de un viaje apasionado. En definitiva: el espejo de un viaje infinito. “Y qué otra cosa son sino notas de un viaje apasionado a ese océano vivificante la galería de murales que José Lucas ha pintado en la Estación de Chamartín. Con un gesto protéico, de quien quiere y ha decidido pintar el mundo, Lucas construye imaginarias geografías, más allá de las convencionales evidencias, que nos conducen a la visión de aquel magma originario del que todo brota. Un juego de ausencias, de paisajes abstractos e interiores, resuelto mediante una combinatoria de elementos formales y materias, nos lleva, arrastra, hacia un supuesto origen, que nadie se atreve a nombrar: Todo es abismo y luz. Tras ellos, el enigma restaurado: la vida sin confines, representada ahora en un juego de luminosidad y violencia, pánico e insistida exaltación. Signo y color alcanzan aquí si visibilidad, al encontrarse mágicamente para comunicar el mismo secreto, igual tensión. El juego libre

¹⁶⁸ Catálogo *Aire más allá del viento*. José Lucas. Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 116)

de los colores hace que éstos aparezcan como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, para adentrarse luego en el silencio de la materia, donde germina y decídese su destino.

Es como si José Lucas quisiera proponernos su *De rerum natura*. Su pintura nos hace regresar al principio de las cosas, a la tierra, al agua, al aire, al fuego. De nuevo el mito abraza el mundo con un velo de niebla y luz, restituyéndole la memoria del origen. Y al invocar el origen, lo restituye en su no-visibilidad, en enigma primero, en el momento en el que todas las cosas son posibles. Es por supuesto que la luz se precipita y se astilla anunciando el tiempo de la tensión entre la muerte y el surgir de la vida.

Y tras el gesto y el concepto de la pintura, el magma original que Lucas pretende constituir en el principio y fuente de la visión. Pero ésta no llega a serlo. Y en su lugar, como recorriendo los afueras del mito, esos juegos de luces y sombras, de visión y sueño, de conocimiento y olvido. De ellos está hecho el bosque, la floresta, el mar, el río, de los murales de Chamartín. Son como el espejo de un viaje infinito en el que crecen las raíces del deseo y la memoria. “¿Acaso sólo hay sombra?, preguntaba T.S. Elliot. Cada signo es una laberíntica sombra que nos lleva hacia el espacio libre. Parecería como si Lucas insistiera en la destrucción del lenguaje, para poder expresar el no-sentido, aquel lugar innombrable en el que duerme y germina la vida. Es por esto, quizá, que sus gestos son fusión de deseo y proyecto, de vida y muerte. Hace jugar al arte una partida con la realidad última, porque sabe que basta un caligrama musical para expresar un mundo entero de vida y ausencia, de presencia y muerte.

Es la experiencia de los límites lo que determina la forma, remitiendo la obra a una especie de panteísmo cósmico, en el que todo es afirmado y negado a un tiempo. Crear estructuras capaces de recorrer el laberinto de ese orden cósmico es la tarea de este imaginario cartógrafo que es José Lucas. Sus cartas de navegación nos lleva a territorios imaginarios, guardados y custodiados por mil enigmas, cuyos rostros se dibujan ahora en los murales de Chamartín.

La pintura hace presente de nuevo lo otro, la diferencia radical, la tensión del tiempo de las cosas. Tras el tejido de luz y color se anuncia ese otro absoluto en el que germina el azaroso orden del mundo. Pasado y futuro, lugar y no lugar, en su tensión

devienen todos los tiempos; absoluto y cosa, nacimiento y muerte, afirmación y pérdida. Ninguna tarea más ardua que la de nombrar este precipitarse de las cosas por el abismo del tiempo. Si una vez irrumpían como epifanía en el tejido del cuadro, otras se arruinan y pierden en el silencio. Es este eterno retorno de lo mismo lo que sorprende al lenguaje, impidiéndole toda pretensión de eternidad. El espacio blanco del cuadro no puede ser entendido como el lugar de revelación de la palabra eterna, sino del fugitivo manifestarse del mundo.



Figura III.63 Murales de la estación de Chamartín, José Lucas. (Parte superior: Apunte para un lateral de la escalera 2-3. Estación Madrid-Chamartín. 14-08-1989.....- Parte inferior: Apunte para frontal del mural 5 de la Estación de Madrid-Chamartín. 03-07-1983)

Es así que el lenguaje se configura como en una especie de alquimia que guarda los secretos del azar del mundo. En sus redes y tramas se anclan los mil y uno viajes de la accidentalidad y multiplicidad de lo natural, ese zig-zag en el que se resuelve el sistema de la materia.

Más que buscar un método para su comprensión, lo que importa es imaginar supuestos órdenes, composiciones, que recreen los hipotéticos modos de ser. Si el pintor es un creador lo es en la medida en que es capaz de mirar con otros ojos la naturaleza. Esta se nos ofrece como el lugar de la posibilidad, de los infinitos juegos y combinaciones. “Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta o el miembro de un animal, son también aquel jardín y aquel estanque”. Es Leibniz, pero podría ser Klee. Más que fijar un código, un saber establecido, importa disociarlo. A la destrucción de una sintaxis fija, le sucede la emergencia de otros lenguajes que en su provisionalidad se convierten en el verdadero discurso sobre el

mundo. Son estructuras en fuga que renuncian a la transparencia de un orden ideal, para aceptar perderse en el esfuerzo de los nuevos nombres.

Vulcano y guardián de ese orden siempre nuevo, Pepe Lucas sabe bien que lo que funda el arte es el espacio como lugar de manifestación y epifanía. En él emerge el terrible orden del mundo. Y la tensión que recorre esa frontera simbólica de la vida y la muerte es la materia misma del arte.

El despliegue de la Tierra y del Hombre en el espacio del canto, que decía Mallarmé, halla en los murales de Chamartín su relato épico. Este tiempo, que es todos los tiempos, se ve por fin iluminado por esa formidable luz de un abismo que se hace aurora y color. ¿Acaso no son los colores, preguntaba Goethe, las pasiones de la luz?¹⁶⁹”

Por las escalinatas de Chamartín, entre las decenas de transeúntes que a diario suben y bajan sus peldaños, sumidos en sus historias y recelos, si nos paramos a observar, sentimos la cercanía de los versos pintados. Los murales son un homenaje a Quevedo, a Calderón de la Barca, a Machado, a Rubén Darío, a García Lorca, a Miguel Hernández, a Alberti, a Bécquer, a Verlaine, a Baudelaire, a Fray Luis de León, a San Juan de la Cruz, a Góngora, a Lope de Vega, a Arthur Rimbaud, a Valle-Inclán, a César Vallejo, a Mallarmé, a Rilke, a Aleixandre, a Cernuda y a Juan Ramón Jiménez. Homenaje a algunas de las lecturas más importantes para Lucas.

De entre las pinceladas trazadas por el artista parece que leyéramos por ejemplo estos versos de Rimbaud:

*“El cuervo es la cimera de estas cabezas rotas;
cuelga un jirón de carne de su flaca barbilla:
parecen, cuando giran en sombrías refriegas,
rígidos paladines, con bardas de cartón¹⁷⁰.”*

O si seguimos el camino marcado por los colores un eco nos susurra una “Canción otoñal”:

¹⁶⁹ Jarauta, F., *El espejo de un viaje infinito. Los Murales de la Estación de Chamartín de Madrid*. Lunweg Editores. RENFE-GIRE

¹⁷⁰Rimbaud, A., “*El baile de los ahorcados*”. *Una Temporada en el Infierno. Iluminaciones*. Longseller (2004)

*“Hoy siento en el corazón
un vago temblor de estrellas,
pero mi senda se pierde
en el alma de la niebla.
La luz me troncha las alas
y el dolor de mi tristeza
va mojando los recuerdos
en la fuente de la idea¹⁷¹”.*

O bajando las escaleras podemos sentir la “Brisa marina” de Mallarmé:

*¡La carne es triste, ay! y ya agoté los libros.
¡Huir, huir allá! Siento a las aves ebrias
De estar entre la ignota espuma y los cielos¹⁷².*

Y así podríamos seguir en este viaje infinito de pintura poética o de versos pintados que Lucas nos regaló en la estación madrileña. Los Murales de Chamartín forman parte de una exposición permanente de esculturas contemporáneas recogidas en las estaciones de Adif. Son 49 piezas que pueden visitarse en 30 estaciones. Esta colección escultórica constituye un excelente ejemplo de la relación de las obras con su contexto y del significado estético, social, comunicativo y funcional que éstas poseen. En esta muestra encontramos obras tan destacables como *Día y noche* de Antonio López (2008), en Madrid-Puerta de Atocha. Unas reproducciones en bronce de la cabeza de una niña de tres metros de altura y más de dos mil kilos de peso cada una. El conjunto escultórico representa alegóricamente el día y la noche reflejando los ritmos y tiempos de una estación ferroviaria. Fue la primera obra escultórica de carácter monumental del reconocido artista español que se instalaba en un espacio público. En esta exposición también encontramos, entre otras, “Viaje infinito” de Agustín Ibarrola, situada en la estación de Bilbao Abando-Indalecio Prieto desde 1985.

Dentro de esta exposición permanente José Lucas tiene otra importante obra, “**LOS TONELES**”, también de 1989, situada en la Estación del Carmen en Murcia. Este trabajo le brindó al pintor la oportunidad de valerse de un soporte desechado (unas

¹⁷¹ García Lorca, F., *Federico García Lorca. Poesía Completa*. Galaxia Gutenberg. (2011)

¹⁷² Mallarmé, S., *Stephan Mallarmé, Poesías: Antología Bilingüe*. Alianza Editorial. (2013)

aguadas de las que antiguamente abastecían a las locomotoras de vapor) para poner en pie una escultura en este caso con cierto acento “pop”, a cuya superficie cilíndrica poder luego aplicar esa gestualidad pictórica que se asoma esta vez a la escuela norteamericana del "Action Painting" y al colorido mediterráneo que le caracteriza. El expresionismo del trazo y la luminosidad del color son las principales señas de esta obra que, valiéndose de sus dinámicos impulsos, trata de encontrar en el caos, por paradójico que parezca, la esencia del orden que nos rige.



Figura III.64 “Los toneles” José Lucas

Una creación que establece un diálogo con el entorno haciéndonos partícipes, “símbolos, gesto, forma: soporte circular, introducir el lenguaje del color en un objeto metálico transformado en artístico, implantado en el paisaje, en el aire, en la luz. Dialogar con el entorno, hacer el entorno partícipe y cómplice con formas sin identificación posible. Sólo la voz¹⁷³.”

Como diría Guerrero¹⁷⁴ (1990), José Lucas es pintor de los raíles y los cielos, de los metales, de los gigantes bidones de agua clara, de las murallas, de los paseos públicos; pintor de la poesía y de los trenes que vienen a Chamartín a verlo pintar en la Capilla ferroviaria. Cuánta alegría en los murales de José Lucas. La luz abierta a la memoria, descubierta en lo oscuro, asaltada por la luz y los claros colores que pintaran los grandes maestros españoles de la pintura. Su cabeza aventada, su mirada cierta, y una ventaja –

¹⁷³ Catálogo *Aire más allá del viento. José Lucas*. Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 110)

¹⁷⁴ Guerrero, P., *José Lucas En Cinco Miradas a José Lucas*. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Publicado en Campus N° 41 (1990). Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/plucasguerrero.htm>

haber nacido en el color del urbanismo antiguo de su tierra, de las casas de colores ya desvencijadas, del olor agridulce y los pálidos blanquizaes del secano, vivos y resurgentes, que se han tenido en aquella mirada lúcida y profética de José Lucas. Pintor de Quevedo y Dámaso Alonso, de Góngora y Alberti, de las Venus descendidas a las sedas cremosas y de los Bacos bodegueros indomables que sacuden en primavera los entierros de la sardina. ¡Oh, cuánto júbilo el color en José Lucas! Como si de una fiesta se tratara han salido a la luz todos los colores posibles e imposibles, creíbles e increíbles, un tren de colores viajando hacia Madrid, desde Castellón, desde Cieza, desde Mazarrón. Vienen de Murcia, de Lorca, de Cartagena, desde los paseos urbanos, desde el parlamento regional, desde los mares y las florestas, desde los ojos chispeantes y la emoción consentida, desde la poesía luminosa. Han salido todos los colores en dirección a Madrid, Y José Lucas les ha señalado su lugar en el barro de las paredes. Y aquel lugar que era sólo una estación se ha convertido en Museo para que millones de ojos, millones de miradas de todo el mundo puedan sentir la pintura luminosa y poética de las vegetales policromías del Mediterráneo español. ¡Oh, la luz segura, súbita, purísima, instantánea; aurora boreal de la sacudida cromática; la luz quimera y ensueño, la luz color, poesía, emoción traslúcida, oscuridad luminosa, precipitación desmedida, bosque de espuma!. Luz y color en, José Lucas, donde vino a detenerse el amarillo trigo y el rojo presuroso. Luz y color en José Lucas. ¡Oh, el color en el hierro y el cemento, en el vidrio y en la calle, y en los railes de la Capilla Chamartín.

Palabras que sirven también para una de las obras más importantes y emblemáticas de José Lucas, ***LOS MURALES DE LA ASAMBLEA REGIONAL DE LA COMUNIDAD AUTÓNOMA DE MURCIA.***

“Para convivir sueño y metáfora, hacer realidad lo más lejano a ella. Impregnar un soporte de aventuras con formas, aire luminoso como apoyatura del color. Otra vez el conflicto de lo representado en el espacio. Destruir la norma para hallar el modo. Inundarnos del gesto al encuentro de la voz. Lenguaje de la arquitectura atrapando en ella la pintura y después destruir todo lo adyacente, quedarnos con lo desconocido. Lo que realmente contiene la sustancia, el impulso, lo inmediato. La Pintura¹⁷⁵”.

¹⁷⁵ Catálogo *Aire más allá del viento. José Lucas.* Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 150)



Figura III.65 Fragmento de “Alegoría Mediterránea” de los murales de la Asamblea Regional de la Comunidad de Murcia. José Lucas.

Varias pinturas de Lucas decoran nuestro Parlamento Regional, en despachos, escalinatas y pasillos hay varias obras del artista ciezano. Pero sin duda hay una imagen que quedará ya para siempre grabada en nuestra retina, la casa de todos los murcianos quedará siempre ya asociada a un estallido de color, a una “*Alegoría mediterránea*”. El mural situado en la escalera principal es una explosión de color. En cada rincón de la tela cubierta por un denso “impasto” se muestra una disposición bidimensional, hasta el extremo de convertirse en un bajorrelieve, se perciben los intentos apasionados del artista de expresar su ser más íntimo, de encontrar signos pictóricos para una percepción de la vida que oscila entre la exuberancia y la ansiedad. El mito, quebrado y retratado en forma tan surrealista, parece sin embargo ceder paso a la alucinación. Mediante una sensación de movimiento tanto dentro de la tela como fuera de ella, desde el espacio anterior hacia la superficie. El artista invita así al espectador a emprender una excursión en el mundo de la tela. Éste debe moverse junto con las formas del artista, dentro y fuera, arriba y abajo, en diagonal y en forma horizontal, debe girar en torno a las esferas, pasar por los túneles, planear sobre las laderas, efectuar a veces una proeza aérea para volar de un punto a otro, atraído por una irresistible calamidad a través del espacio, penetrar en rincones misteriosos. Las zonas de superficie pictórica, es decir, las manchas, tienen aquí la concreción pulsante de carne y hueso, la receptividad de alegría y dolor que absorbe la respiración de la vida. Son los actores de un drama teatral.

MURAL Y OBRAS DE GRAN FORMATO EN EL PALACIO FONTES DE MURCIA.



Figura III.66 “Mural del Palacio Fontes” José Lucas

En el Palacio Fontes de Murcia, sede de la Confederación Hidrográfica del Segura, encontramos un mural y varias obras de gran formato firmadas por José Lucas. “Arquitectura, volúmenes. Luz. ¿Qué mejor y más sugerente soporte para que la obra pictórica viva o muera en él? El espacio impone su ley aceptando de antemano lo que debe ser su mejor aliado: la forma con su aventura, el misterio del color, la magia de la luz. No interrumpir la trayectoria del espacio con el lenguaje del color. Tampoco inundar la pintura de espacio, crear ese convivir sin colisionar. He aquí el enigma de lo misterioso, hacer lo imposible algo más que posible. Verdadero¹⁷⁶”. Velasco (1992) se refería así a este conjunto pictórico: “Recientemente hemos tenido ocasión de admirar, en la madrileña estación de Chamartín, las pinturas murales que constituyen la ambiciosa obra última del artista, junto a la portentosa obra que ha realizado en el Palacio Fontes de Murcia, las tensas actitudes de la nerviosa quimera de la imaginación de José Lucas, ese bullir de la prístina lava que desciende por las gradas del sueño.

Si, pese a nuestro corazón ahído de certidumbres, acierta esta pintura a contagiarnos del misterio de su claridad, habrá logrado entonces restituírnos, con palabras del poeta, “esa mirada que tiene dueño¹⁷⁷”.

¹⁷⁶ *Ibíd.* (1997, p. 96)

¹⁷⁷ Velasco, M. Á., Cuaderno para una mirada sin dueño. Catálogo exposición de la universidad. Murcia (1992). Citado en Catálogo *Aire más allá del viento. José Lucas*. Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 102-106)

También hay otras importantes obras de Lucas en el Museo Bellas Artes de Murcia, en la Galería Efe de Cieza, en el faro de Mazarrón, en una muy reconocida notaria de Madrid, en el Tribunal Constitucional, en el despacho que ocupó el Magistrado Carlos de la Vega Benayas,... su pintura ha quedado distribuida por toda nuestra geografía, en muchos rincones de España, y también de fuera, los colores de Lucas han salpicado a numerosas ciudades hasta instalarse en numerosos lugares públicos y privados. Otro ejemplo es el **MURAL EN EL HALL DE LA FACTORÍA CENTRAL DE “EL POZO”** en Alhama de Murcia, “y qué otra cosa es sino gesto proteico, vibración de formas contorsionadas y vibraciones de la materia sobre la luz. Fue necesario crear el espacio coloreado, establecer distancias en la cercanía de esta obra con su entorno, imponer lo representado sobre el espacio apenas existente. Establecer una jerarquía entre color, forma, luz y ámbito. Lugar de encuentro y desencuentro. El azar de la mirada impone su estética y su tiranía¹⁷⁸”. Lo mismo sucede en el **MURAL SITUADO EN EL JARDÍN DE LA ANTIGUA CAM** en Murcia sobre el que Miguel Logroño escribía “mediodía de otoño en la huerta, en la paloma que corona la cabeza del cardenal en la Glorieta, en la calle de Salzillo: la luz de Murcia resbala sobre la superficie cerámica del mural que acaba de ensamblar –de resolver: como un mágico tablero cuadriculado por el milagro- el pintor José Lucas. Amigos de las cosas que suscitan admiración: esta es una que tendréis que ver –entre otras inherentes razones, porque es obra de un grandísimo artista- y que, para ver, tendréis que buscar, aquí en lo alto, por las azoteas –la ciudad, arriba, es otro jardín-, ya que los hechos de la cultura han de alcanzar hasta los habitantes de los tejados.

La luz de Murcia -circunstancias equivalentes, Murcia y luz- se derrama sobre el tapiz cerámico este mediodía inspirándole dos propiedades metafóricas en absoluto opuestas, sino unitarias, sinónimas: estallido de interiorización. Capacidad lumínica que expande, que sustrae, fuerza de dentro afuera, y capacidad de penetración, como que infunde, lo de fuera adentro, de sedimentación. El color -un sinónimo de los sinónimos murcianos: color, luz...- navega por el cauce de esta doble corriente única- a ver si conservo en mi sentimiento esos ¿cuatro? colores sustantivos que aprecio: azul, como de bóveda o de cielo; rojo, amarillo, verde- y arranca potestades de fuego a la cosmogonía mural. Porque del fuego venimos... todos, y cuanto más, o con qué particular razón, los

¹⁷⁸ *Ibíd.* (1997, p. 164)

materiales con los que se engarzar este magnífico trabajo, materiales todavía ayer en los hornos.

El estilo -¿diré el lenguaje, el mundo?- de José Lucas, próximo a..., aunque nada de límites, ni de roces: “en plena” enunciación, se desvanece un poco, y de la irradiación de lo que es, sin dejar de serlo, ¿qué misterio será este?, pasa a ser “en lo que está”. Se desvanece, se reafirma... Quisiera decir que por primera vez abierto historia, o relato -lo que está, a partir del núcleo de lo que es- en la pintura de este poderoso creador. No me obliguen a hacer memoria, dado que la memoria como procedimiento de actualización suele ser traicionera, y, previéndolo, opto por el instante. Por encima de todo, el instante, y muy especialmente en este caso y en este artista, que constituyen la plenitud de lo que acontece, de lo que es y está en el tiempo/instante de lo que fecunda, y de lo que germina, fundido con el tiempo/instante de la gestación, de la culminación, de la pintura. Memoria del instante la pintura de José Lucas, por primera vez leo crónica. Y he de detenerme en el “estar” de tales seres, que siempre fue, he de admitirlo, en el universo del pintor pero que ahora, revelación o inducción de lo que se ve, de lo que se atraviesa, se erige en categoría. Imaginero de quien imagina, de quien por imagen a esto que pasa aquí, en el pensamiento y un poco más abajo, y más abajo de ese poco más abajo del pensamiento, o más arriba, todo el cuerpo pensante y sintiente de la imaginación, la irrealidad, es decir, la realidad apremiante de lo que está pintando en el mural deduciría un probable argumento, una historia o crónica de formas, de personajes, de situaciones (im) ¿posibles?... José Lucas, en el ámbito de lo surreal. Me comportaré como un clásico, y diré en el ámbito de lo “supra”, de los superreal, que es algo que existe por encima de lo real: en el espacio del imaginario. Pintura de sueño y sol, que la luz nubla tus ojos, pero no los quema, no los anula. Los ojos ven -aunque se cierren; y mejor, con más hondura, si se cierran-, y el instante y el sueño ven, y lo irreal o “super” se deja ver, dando lugar a lo real imaginario. Por vez primera leo crónica en este ámbito pictórico por mi tal sentido, tan amado por mí. ¿Habré de describir esa crónica? Correré tal riesgo, aún advirtiendo que, siendo proclive al éxtasis, a levantar mentalmente el vuelo, no me desenvuelvo con prestancia por ciertos territorios de la fantasía. Pero a esta aventura iré, a la exposición de algo como un manual -como un mural- de zoología fantástica.

A tal propósito, Jorge Luis Borges diría historia o libro de los seres imaginarios, y, morador de esta esplendorosa, geografía inimaginable que se abre a lo mediterráneo, hablaría, con bellas y creíbles palabras, del dragón de siete cabezas y no sé cuántas alas que defiende de la acción de los asaltadores furtivos antiguos tesoros hundidos bajo las aguas del puerto de Mazarrón; y de las seductoras y hacendosas sirenas que, desde Pompeya o más allá, transportan las tierras almagreras de nuestras costas o todas las de todos los mares; y del poderoso caballero invisible al que se le oye galopar las noches de luna llena por las llanuras de Cajitán; y la voz, incierta de hombre o de mujer, la sombra esquiva de mujer o de hombre que suspira por los acantilados de la Azohía... Historia incontable de seres e historias que están inscritas en el imaginero colectivo, y que el libro de sueño y sol que, como la pintura de José Lucas, es su mural ha recogido para la crónica de quienes, al verlo, nos reconocemos.

Por eso, por primera vez –reitero- veo narración, o relato. No tiene ninguna trascendencia mayor, dado que lo que prevalece, lo que siempre veo -siento, percibo, incorporo-, conforme al orden por el que se vertebra y organiza- y se manifiesta- cuanto veo, es pintura en el espacio de José Lucas. Nada más tendría que contar si hablamos de pintura. Carecería de sentido, por ejemplo, preguntarme si el aire que, como la luz -la luz de este mediodía de Murcia-, recorre los cuatro puntos del mural confiere a su semblante cerámico cierta condición de tierra o de agua, marina. La identidad de este sureste en el Mediterráneo es tan sincrética que ha hecho de la simbiosis -del oro y el verde de esta parte (tierra) a la plata y el azul de aquella (mar)- una naturaleza en armonía, un paradigma de la belleza. Al menos, eso nos parece a quienes, venidos de fuera a un tal vez incompleto conocimiento, lo hemos suplido por una devoción y un compromiso solidarios. Por ello carecería -para mí- de sentido cual es la real materia que sustenta la condición geográfica del mural -su singladura- si estamos, firmemente orientados, en el rumbo de lo pictórico. Tal como lo siente y lo consagra este luminoso –que ilumina, que clarifica- pintor. Dije ayer: fuego porque somos de fuego, la materia y el color que crepitan, la pintura en ignición. Digo hoy.(...) ¹⁷⁹”.

¹⁷⁹ Logroño, M., “*De lo imaginario y la pintura.*” Catálogo *Aire más allá del viento. José Lucas.* Diseño y producción de Tropa, Servicios Gráficos, bajo la dirección de arte de José Luis Montero. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, pp. 28-33)

Destaca Logroño el relato/narración que se nos muestra en este importante mural, una vez más descubrimos al pintor poeta que nos habla y nos recita con su pintura. Una intertextualidad que podemos comprobar, por ejemplo también, en la **FACHADA DEL CENTRO CULTURAL DE CIEZA**, allí descubrimos otra de las obras públicas realizadas por Lucas en la que descubrimos una escultura hecha en acero corten oxidado y acero inoxidable pulido, un juego de texturas y formas geométricas en las que se establece un lenguaje con el receptor, un lenguaje constructivista en el que destacan las notas de color intercaladas en esa especie de pentagrama musical que parece conducirnos a una conversación con el poeta, un diálogo tosco de preguntas sin respuesta pero en el que si cerramos los ojos podemos, incluso, escuchar la música encerrada en las líneas y trazos retorcidos aquí por José Lucas. Otra importante obra pública con presencia escultórica es **“LA AVENTURA DE LAS FORMAS”**, creada en 2002. Está ubicada en la Avenida de la Libertad, en el Centro Integral de Seguridad de Los Alcázares. Conjunto escultórico dividido en módulos de acero inoxidable y esmalte. El título de la obra nos guía en la interpretación que debemos darle, vuelve el artista a sumirnos en una aventura, la de las formas, la de la vida. También en acero inoxidable está realizado el grupo escultórico que podemos encontrar en **LAS PUERTAS DE LA URBANIZACIÓN OASIS, EN LOS ALCÁZARES**.



Figura 67 Fachada Iglesia de Santa Clara en Cieza. José Lucas



Figura 68 Fachada del Centro Cultural de Cieza. José Lucas

Un material que también es el protagonista en la obra situada en ***LA FACHADA Y PUERTAS DE LA IGLESIA DE SANTA CLARA EN CIEZA***. Se trata de una edificación que construyó Barceló y diseñó Francisco Jiménez y que se inauguró en 2011. Destacan sus puertas principales, firmadas por José Lucas, unas puertas de acceso a la iglesia que también podrían serlo a una representación del caos, a un sueño onírico esculpido en metal, a un planeta en extinción, a unas contemporáneas Sodoma y Gomorra, a un cementerio nuclear o al mismísimo infierno¹⁸⁰. Realizada en acero corten oxidado y en acero inoxidable pulido, y con más de cinco mil kilos de peso, la obra escultórica de José Lucas, que también ha actuado de director artístico de todas las actuaciones plásticas realizadas en Santa Clara, da paso al interior de un templo luminoso, cálido y que mira al futuro en el que lucen las originales vidrieras de grandes dimensiones que han creado los artistas Paulina Real, Manuel O. Leyra, Ana Almela, José Manuel Fernández Melero y Manolo Belzunce. La nueva iglesia cuenta también con las campanas para las torres de Santa Clara y Madre Teresa de Calcuta, que han sido diseñadas por Salvador Susarte y fundidas en el taller murciano de José Monserrate, al igual que las esculturas de puertas y fachada de Lucas. Una obra que fue bendecida por Reig Pla, entonces obispo de la Diócesis de Cartagena, de esta forma daba su beneplácito la Iglesia a las puertas infernales de Lucas, uno de los creadores menos creyentes y más críticos con las religiones de la Historia del Arte Universal.

¹⁸⁰ Arco, A., "El obispo Reig Pla "bendice" las puertas infernales creadas por José Lucas para una iglesia en Cieza" Murcia: Diario La Verdad. (22/10/2014) Consultado en <http://www.laverdad.es/murcia/20071106/cultura/obispo-reig-bendice-puertas-20071106.html>

3.2.2.6 CARTELERÍA Y PROGRAMAS (LA TENDENCIA ABSTRACTA DE LA PINTURA EN LA LITERATURA).

El más ingenioso hidalgo ha sido vestido con los colores de Lucas alguna vez, también los personajes de teatro de Tirso han bailado al compás de sus tonalidades, los versos de Quevedo..., los poemas de Lorca,... Todos se han dibujado con el colorido del artista ciezano. Por sus manos ha pasado la interpretación de decenas de libros a los que les ha dibujado la puerta de entrada, la imagen, la voz. Constituye este acercamiento un ejercicio ekfrástico en el que la pintura interpreta los versos y prosas escritos por la Historia. Sus pinturas como hipertexto de los poemas que encierra en su interior.



Figura III.69 y III.70 Portadas primera y segunda parte del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha por José Lucas. Estudio y notas de Juan Ignacio Ferreras.

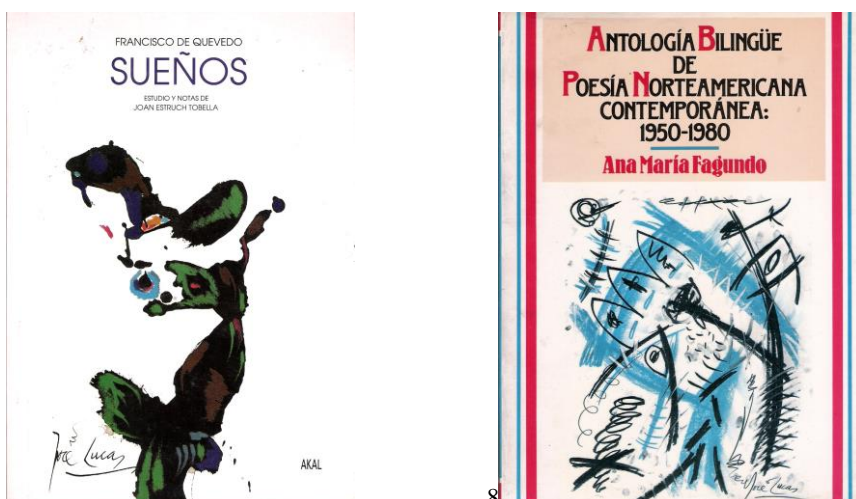


Figura III.71 y III.72 Portada sueños de Francisco Quevedo por José Lucas. Estudio y notas de Joan Estruch//Antología bilingüe de poesía norteamericana contemporánea: 1950-1980 de Ana María Fagundo por José Lucas.

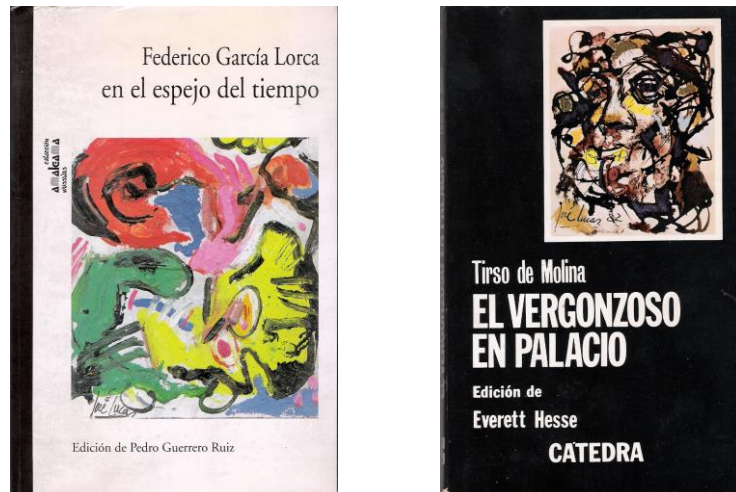


Figura III.73 y III.74 Portada de Federico García Lorca en el espejo del tiempo por José Lucas. Edición Pedro Guerrero//Portada el Vergonzoso en Palacio de Tirso de Molina por José Lucas. Edición Everett Hesse

Estas portadas de libros son tan solo algunos ejemplos de las decenas de libros a los que José Lucas les ha puesto cara. “El visitante ha conocido el entusiasmo y la devoción literarias del pintor. Ha visto su rica biblioteca en la que se juntan ejemplares rarísimos de libros poéticos autografiados por sus autores con palabras de afectos bien conseguidos. Un grato sector de esta librería lo constituyen los libros que Lucas ha ilustrado o cuya edición ha dirigido, aunque sólo sea por la vía del consejo. Brillantes colores y formas potentes invitan al lector a entrar en las páginas de un poeta, que, con la creación artística de Lucas en la portada, lleva andado un camino. Lucas ha trazado los signos de un lenguaje peculiar, que el poeta desarrollará con la palabra. El acercamiento entre pintura y poesía llega, a veces, a conseguirse. El arte de Lucas muestra entonces una de sus muchas plenitudes¹⁸¹”.

La historia de los ilustradores de libros está repleta de grandes artistas, bellas cubiertas y ediciones que han pasado a la posteridad. En España fue con las vanguardias, entre 1912 y 1936, cuando se impuso la moda de los ilustradores de portadas. Grandes dibujantes se ponían al servicio de las editoriales para dar imagen a las palabras que los libros escondían dentro de sus páginas.

¹⁸¹ Díez de Revenga, F. J., *José Lucas “El mundo del pintor.”* En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

En principio, las ilustraciones no son un elemento imprescindible de las publicaciones, sino modos de enriquecerlas, aunque, con el paso de los años, adquirirán una presencia propia y se independizarán considerablemente del texto¹⁸².

En la misma línea se refiere Francastel (1965): “La imagen, en efecto, lejos de constituir una suerte de duplicado de una realidad deseada y percibida es una suerte de ‘revelo’, de lugar de enlaces; un lugar materialmente constituido y poseedor de sus propias leyes y, a la vez, un lugar imaginario cuyos elementos heterogéneos remiten a saberes múltiples, a menudo evocados por una simple alusión a uno de sus elementos fragmentarios¹⁸³”.

Esto sucede en las ilustraciones de las portadas hechas por José Lucas, no son réplicas ni resúmenes de lo que encontraremos en el interior del libro, son imágenes, trazos y destellos de lo que esa publicación le sugirió un día al pintor o de lo que soñó tras leer los versos de Lorca o bailar con los personajes de Tirso. Un verdadero ejercicio de intertextualidad que ensalza la relación más pura entre pintura y literatura.

José Lucas ha ilustrado decenas de publicaciones, recogemos aquí algunas de las más importantes.

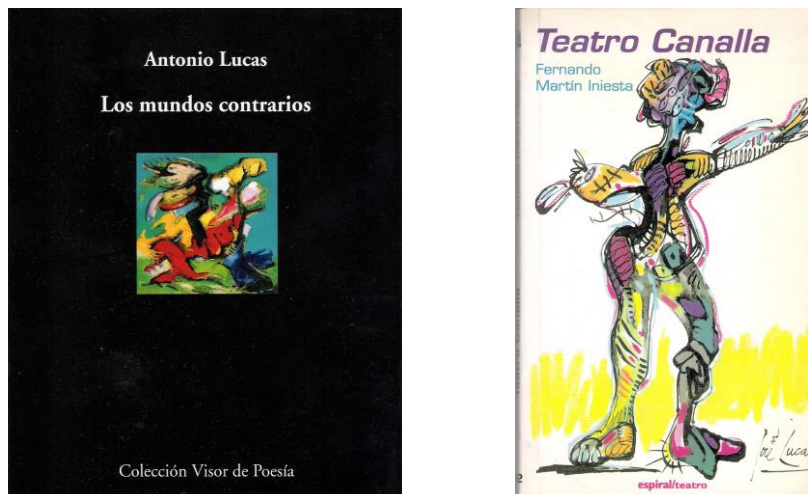


Figura III.75 y III.76 Portada los Mundos Contrarios de Antonio Lucas por José Lucas//Portada Teatro Canalla de Fernando Martín Iniesta por José Lucas

¹⁸² Bozal, V., La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid: Editorial Comunicación. (1979, pág. 45).

¹⁸³ Francastel, P., La figura y el lugar. Caracas: Editorial Monte Avila. (1965, pág. 295)

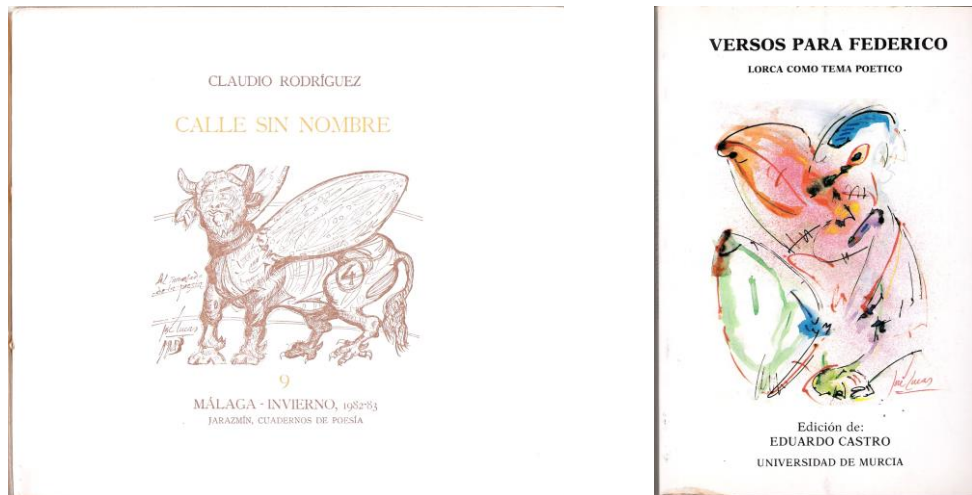


Figura III.77 y III.78 Portada Calle Sin Nombre de Claudio Rodríguez por José Lucas//Portada Versos para Federico, Lorca como tema poético por José Lucas. Edición de Eduardo Castro.

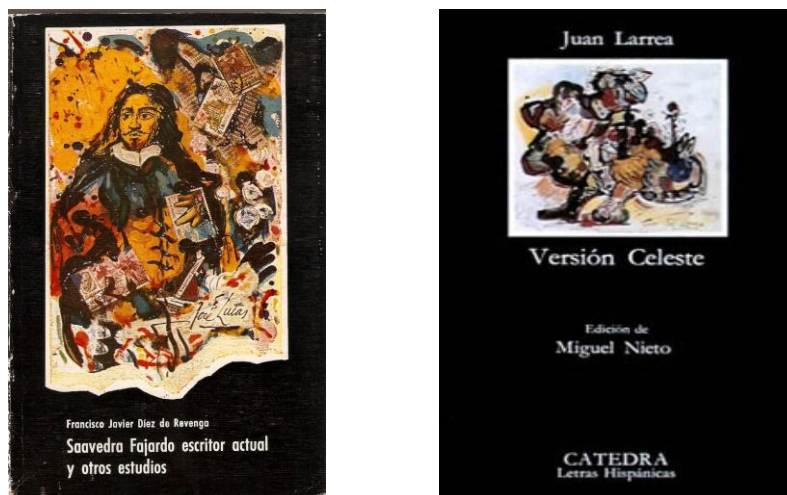


Figura III.79 y III.80 Portada Saavedra Fajardo, escritor actual y otros escritos de Francisco Javier Díez de Revenga por José Lucas//Portada Versión Celeste por José Lucas. Edición Miguel Nieto.



Figura III.81 y III.82 Portada primera parte Literatura Fascista Española de Julio Rodríguez Puertolas por José Lucas//Portada segunda parte Literatura Fascista Española de Julio Rodríguez Puertolas por José Lucas

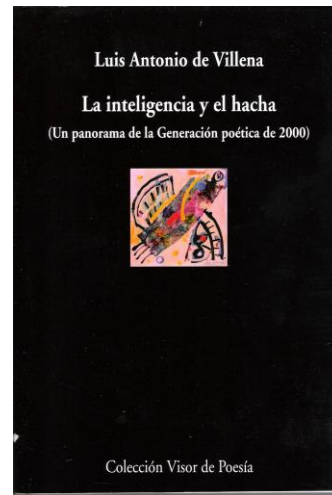
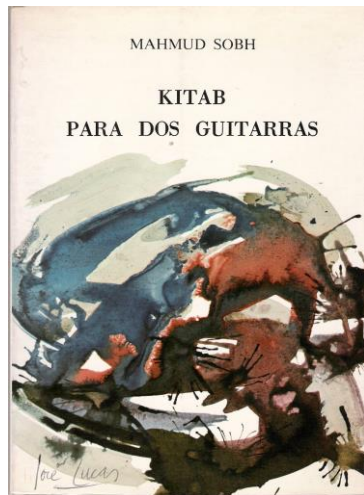


Figura III.83 y III.84 Portada Kitab Para Dos Guitarras de Mahmud Sobh por José Lucas//Portada la Inteligencia y el Hacha de Luis Antonio de Villena por José Lucas

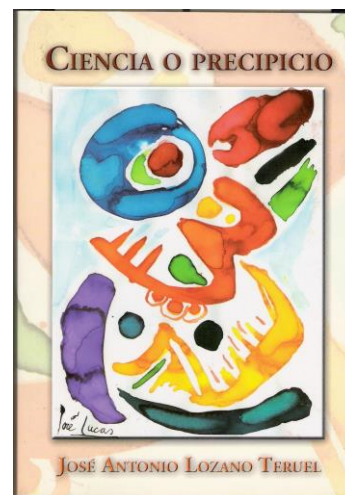
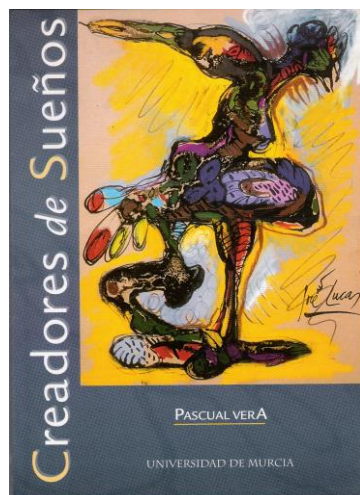


Figura III.85 y III.86 Portada Creadores de Sueños de Pascual Vera por José Lucas//Portada Ciencia o Precipicio de José Antonio Lozano Teruel por José Lucas

Además de las portadas de libros, José Lucas ha puesto su firma en numerosas revistas, publicaciones, trípticos,... Una de las primeras data del 1 de marzo de 1978, *La Estafeta Literaria* publica uno de sus números con una portada diseñada por Lucas. Meses más tarde, de nuevo en *La Estafeta Literaria* veíamos otra portada del pintor ciezano. Luego vendrían otras como *Triunfo*, *La sierpe* y *el laúd* o la primera portada de la revista *Fin de Siglo*; y después decenas de publicaciones eran encabezadas por los trazos de José Lucas. Era el caso también de la revista *Arrecife* que “inició su andadura como “revista literaria” en enero-febrero de 1982 con el siguiente propósito: “difundir la obra poética de los jóvenes autores murcianos, pero en la misma medida acoger colaboraciones de cualquier otro origen geográfico, sin más criterio de selección en ambos casos que una

atenta exigencia de perfección artística". Como sucedió con *Tránsito*, impulsó la revista una mujer: Emma Pérez Coquillat.

En su primer número, impreso en Gráficas Aranda, publicaron poemas Caballero Bonald, Aurelio Guirao, Cecilio Hernández Rubira, José Luis Molina, Antonio Dura y la propia directora, y relatos cortos Santiago Delgado y Enrique Cerdán Tato. Ofrecía *Arrecife* un total de 48 páginas en buen papel, tamaño 24 x 17 cms. con portadas en cartulina, en las que destacaba una ilustración de José Lucas a todo color; en el interior, láminas en negro de Juan Evangelista¹⁸⁴,

Se abría también así un perfecto maridaje entre literatura y pintura de la mano de Lucas porque la mayoría de las portadas diseñadas por Lucas versan sobre temas literarios. La interrelación de las artes vuelve a destacarse con mayúsculas en esta simbiosis de lo pictórico y lo poético, a través de sus trazos, de los colores y los zarandeos. José Lucas arroja los posos poéticos que la poesía de Borges, Rimbaud, Miller, Catulo, Cansinos-Ansens, Kavafis, Whitman, Cernuda, Seferis,...y muchos otros fueron dejando en la parte de atrás de la consciencia durante sus lecturas. Y en las diferentes portadas de libros y revistas hechas por Lucas aparecen sus personajes valleinclanescos, sus pinturas negras de los comienzos que nos recuerdan a Goya, sus animales salidos de un bestiario imaginario como el que ilustra el libro de Claudio Rodríguez, *Calle sin nombre*,... Aparecen también las miradas pérdidas, los trazos que aletean de la mano de Paul Klee y de García Lorca para dar paso a los colores que porta como estandarte, rojos, azules y amarillos de la huerta que son pura ciencia como vemos en *Ciencia o precipicio* de José Antonio Lozano Teruel.

¹⁸⁴ Crespo, A., *Medio siglo de revistas culturales murcianas*. Murcia: Revista Murgetana, nº 100 (1999, pág. 146)



Figura III.87 Portada revista “La Estafeta Literaria” por José Lucas

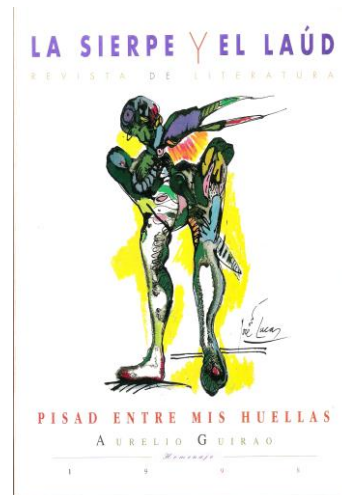
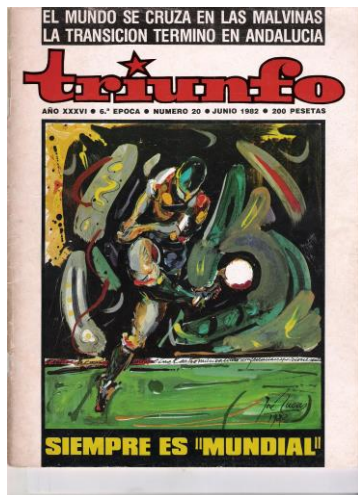


Figura III.88 y III.89 Portada revista “Triunfo” por José Lucas//Portada revista “La Sierpe y el Laúd” por José Lucas

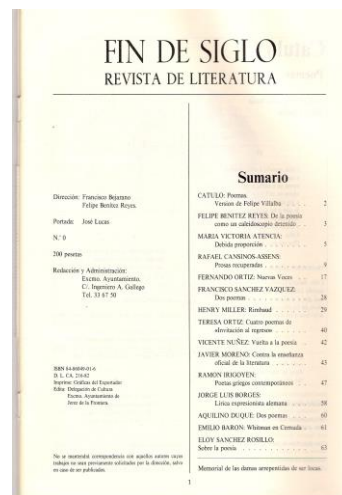


Figura III.90 y III.91 Portada revista “Fin de Siglo” por José Lucas//Sumario revista “Fin de Siglo”.

Tanto en portadas de libros y revistas podemos ver más abstracta del pintor José Lucas, lo mismo sucede en la cartelería, programas y trípticos que el artista ha diseñado.

El pintor murciano se ha convertido en embajador de numerosos acontecimientos regionales y nacionales e incluso internacionales. El Quijote de Lucas, en un formato de grandes dimensiones y bañado por los colores más personales y pasionales del artista presidió las principales avenidas de Nueva York, Roma y Madrid. “Don Quijote (Fragmentos de un discurso teatral) es el título de la adaptación teatral de la novela cervantina realizada por el director italiano Maurizio Scaparro en colaboración con Rafael Azcona. Pensada para su representación en la Exposición Universal de Sevilla, más adelante lo fue también en Roma, Nueva York, Madrid y en el festival de teatro de Almagro. Con José María Flotats (don Quijote) y Juan Echanove (Sancho Panza) como principales intérpretes, la obra alcanzó un éxito muy importante en las diversas ciudades en las que fue representada¹⁸⁵”.

<p style="text-align: center;">DON QUIJOTE</p> <p style="text-align: center;">Fragmentos de un discurso teatral</p> <p style="text-align: center;"><i>De la obra de</i></p> <p style="text-align: center;">Miguel de Cervantes</p> <p style="text-align: center;"><i>en versión de</i></p> <p style="text-align: center;">Maurizio Scaparro y Rafael Azcona</p> <p style="text-align: center;">Reparto</p> <p>Don Quijote Josep María Flotats</p> <p>Sancho Juan Echanove</p> <p><i>La Compañía teatral de Angulo el Mulo</i></p> <p>El director Antonio Medina</p> <p>La primera actriz Carmen Robles</p> <p>El galán César Oliva</p> <p>La dama joven Carlota Manzanares</p> <p>La característica Izaskun Martínez</p> <p>El gracioso Pedro Olivera</p> <p>El característico Chema del Barco</p> <p>Los músicos Maximiliann de Elduayen</p> <p> Francisco Javier Romanos</p> <p>Acróbatas, marionetistas</p> <p>Iluminación Teo Escamilla</p> <p>Música Eugenio Bennato</p> <p>Vestuario Emanuele Luzzati</p> <p>Escenografía Roberto Francia</p> <p>Dirección: Maurizio Scaparro</p> <hr/> <p>Este espectáculo es una producción de Manuel Manzanaque por encargo de EXPO '92.</p>	<p>Cartel: obra de José Lucas</p> <p style="font-size: small;">Foto: Alberto García Rodríguez - Imprenta: A.G. Neograf, S.A. - D.L. MI-444-1992</p>
--	---

Figura III.92 Reparto de la obra teatral Don Quijote en versión de Maurizio Scaparro y Rafael Azcona

¹⁸⁵ Montero, J., *Cervantismos de ayer y hoy: capítulos de historia cultural hispánica*. Universidad de Alicante. (2011, pág. 258)

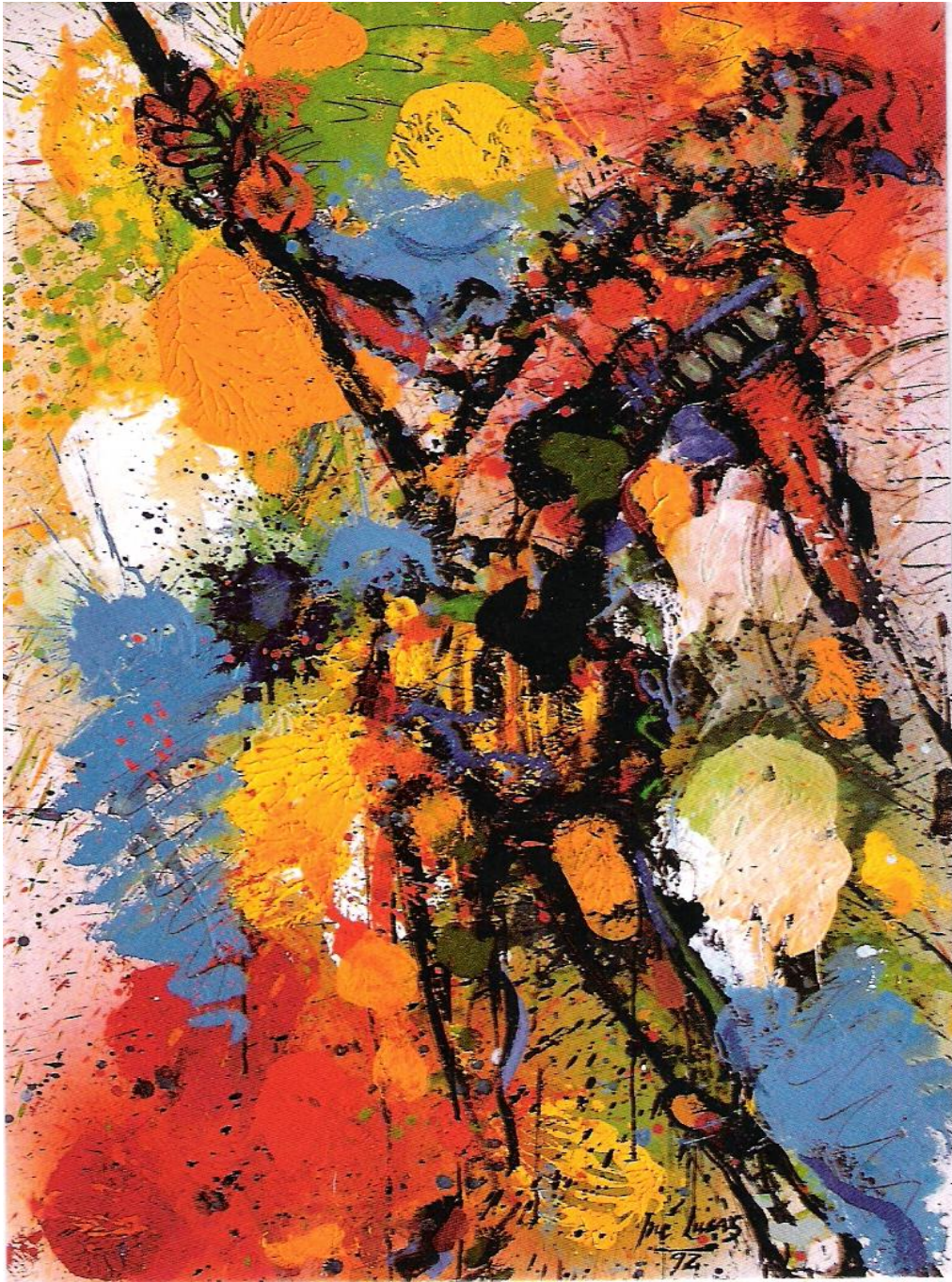


Figura III.93 Cartel de la obra teatral Don Quijote en versión de Maurizio Scaparro y Rafael Azcona por José Lucas.

Otro de los carteles más importantes a los que Lucas ha dado color fue al de la XIV Feria del Libro Antiguo y de Ocasión de Madrid en 1990. Centenares de libros eran mostrados a los viandantes del Paseo de Recoletos. No fue hasta 1967 cuando la Feria del Libro se trasladó al Parque del Retiro.

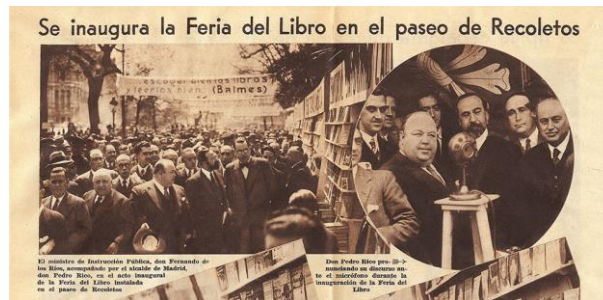


Figura III.94 Fotografía de la inauguración oficial de la Feria del Libro en 1938¹⁸⁶.

Para esta ocasión Lucas escogía una silueta femenina que sentada en su mecedora leía un libro. Impregnada de los colores lucasianos, con cuello veneciano y acompañada de uno de los símbolos más españoles, una gitana que parece moverse al compás de las lecturas, la imagen aúna pintura, literatura, música y baile en un Paseo de Recoletos que daba cobijo a las decenas de personas interesadas en sumergirse en un libro.

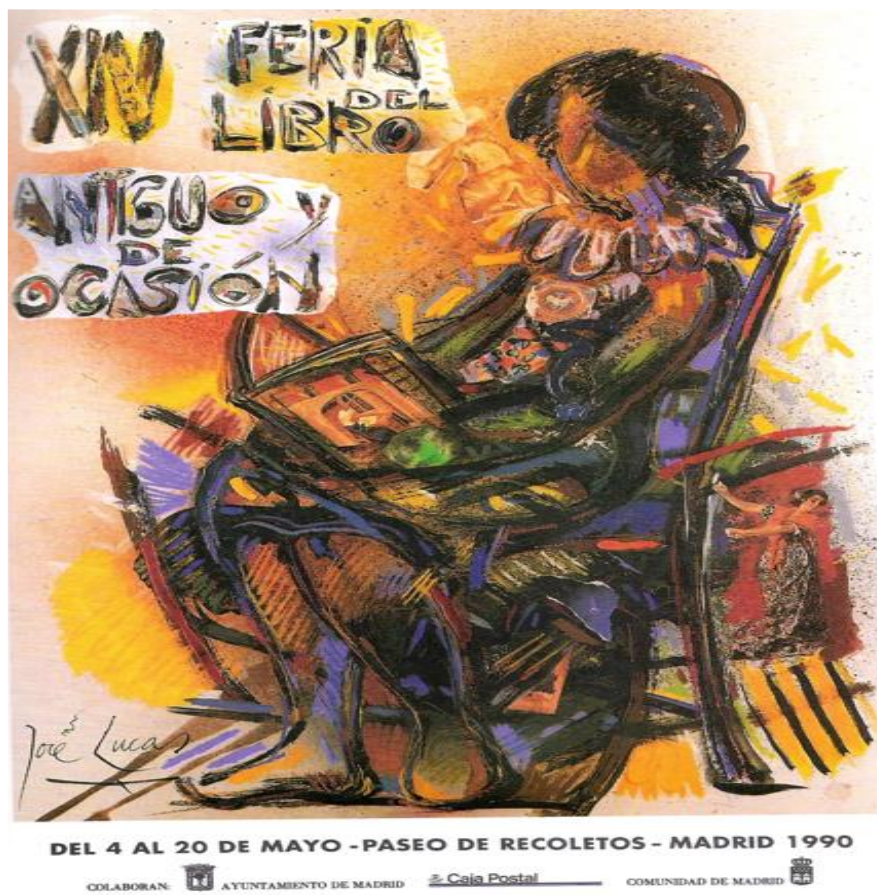


Figura III.95 Cartel XIV Feria del Libro Antiguo y de Ocasión por José Lucas.

¹⁸⁶ Foto tomada de la página web oficial de La Feria del Libro de Madrid.
<http://www.ferialibromadrid.com/historia.cfm>

Años anteriores fueron autores del cartel, entre otros, Antonio Mingote, Ramón Gaya, Alberti, Julio Caro Baroja, Frank Dadd, Jean-Honoré Fragonard o W. B. Johnstone.

En la inauguración de cada edición de La Feria del Libro, junto a la presentación del cartel se pronunciaba un discurso por literatos de la talla de Gregorio Marañón, Francisco Umbral, Antonio Gala, Camilo José Cela, Rafael Alberti, Lázaro Carreter, Francisco Ayala,... En 1990, año que José Lucas diseñaba el cartel, pronunciaba el discurso, Ricardo Gullón.

Sin duda, en este apartado en el que Lucas pone rostro a la literatura con sus carteles y portadas, es uno de los epígrafes en el que la intertextualidad se hace más patente. Las formas y colores de Lucas nacen también en este caso de los versos y las prosas de la literatura más universal, de los escritores que ya han marcado nuestra historia más reciente. Lo mismo sucede en otros muchos carteles que daban a conocer cursos y conferencias relacionados con la literatura.



Figura III.96 III.97 Cartel semana poética: Los Poetas Poscontemporáneos hablan de poesía y leen sus versos por José Lucas//Cartel poesía: homenaje a María Cegarra por José Lucas



Figura III.98 Cartel IX Mostra de Teatre d'Alcoi por José Lucas

Pero José Lucas no sólo ha creado carteles anunciadores de eventos literarios, también ha puesto color a otras grandes citas como el Cante de las Minas de La Unión, el Entierro de la Sardina de Murcia, la Feria de Artesanía de Lorca,... Carteles, que persiguen que la fiesta se traslade al pueblo, asegura José Lucas: “Mi pintura es optimista, sirve para infundir ánimo a la gente”. Sus obras, casi siempre rabiosas, pueden ser más o menos inteligibles, pero es innegable que enternecen, perturban, zarandean al incauto que se acerca a ellas, ya sea por el aquelarre de color, por la mezcolanza de formas y figuras, por el trazo apasionado, por la diferencia entre lo inventado y lo interpretado... Sus carteles representan el jolgorio a través de una figura humana o no, que podría ser un arlequín en algunas ocasiones o los principales personajes de la commedia dell'Arte , danzando entre toros, teatro, música, circo, arte y fiesta. El expresionismo del trazo y la luminosidad del color son las principales señas de un artista que, valiéndose de sus dinámicos impulsos, trata de encontrar en el caos, por paradójico que parezca, la esencia del orden que nos rige.

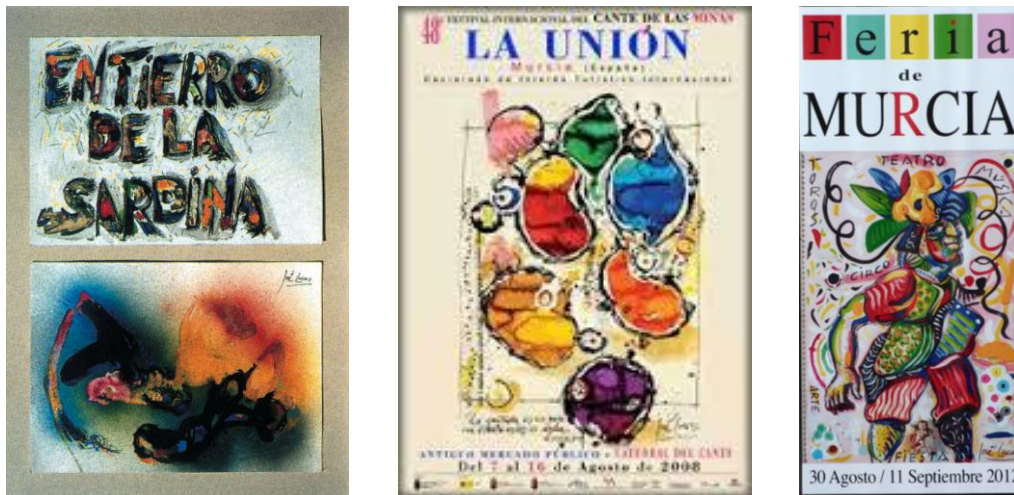


Figura III.99, III.100 y III.101 Cartel Entierro de la Sardina por José Lucas.//Cartel edición 48 Cante de las Minas por José Lucas.//Cartel Feria de Murcia por José Lucas.



Figura III.102 Cartel ¿qué es un rey para ti? Por José Lucas.//Cartel Carnaval Cabezo de Torres por José Lucas



Figura III.103, III.104 y III.105 Cartel Feria de Artesanía Lorca por José Lucas//Cartel Festival Nacional de Bandas de Tambores y Cornatas de Abarán por José Lucas//Cartel 37ª Semana Internacional de la Huerta y el Mar por José Lucas.

De nuevo podemos contemplar diversos carteles que destacan alguno de los aspectos que publicitan, como tambores, personajes carnavalescos, frutas o gallos artesanos. Otros se rigen también por los versos de los poetas como sucede en el anuncio de El Cante de las Minas. Un cartel inspirado en los versos de Gerardo Diego “La guitarra es un pozo, con viento en vez de agua”. Y en todos, la firma y la autenticidad de Lucas, todos unidos por su sello personal con un colorido vibrante propio de las vanguardias y del arte abstracto.

Y de vanguardia son sus carteles taurinos. José Lucas taurófilo desde muy joven ha compartido afición con grandes literatos como Gerardo Diego con el que disfrutó varias corridas de toros en Madrid. Y al mundo del toro le ha dedicado varios carteles, artículos,... Carteles de corridas y también de eventos que han unido la tauromaquia con otras artes como la música y la poesía. La última aportación fue esta pandereta que donó en 2014 al Club Taurino de Murcia en homenaje al torero murciano Rafaelillo.



Figura III.106 y III.107 Pandereta Homenaje al Torero Rafaelillo donada al Club Taurino de Murcia por José Lucas//Cartel Plaza de Toros de Murcia por José Lucas



Figura III.108 y III.109 Cartel Corrida de toros mano a mano entre Enrique Ponce y José Antonio Manzanares en Murcia por José Lucas//Cartel las artes en la Tauromaquia por José Lucas.

De su afición al mundo taurino se ha hablado en numerosos medios de comunicación. Uno de los artículos más interesantes para encuadrar en este trabajo porque interrelaciona el arte del toreo con la pintura es “*Borrones de una tauromaquia apócrifa*”. En él, Villán (2005) escribe “en el ruedo, el principio de piedra pedernal de un toro está reñido con el principio del dinamismo estético del artista. Sobre esto del dinamismo creador he discutido muchas veces con Pepe Lucas; no hay arte, aunque sea tan viril y recio como el noble arte de torear, sin fragilidad ni riesgo. Aunque sea un arte más relacionado con la forja y el yunque y el martillo como es el toreo de Valverde, es necesaria la delicadeza del sentimiento de toro y de torero. Es curioso, por otra parte, la armonía de contrarios que suele producirse en los pintores aficionados a los toros. A Lucas, le gustan Pepín Jiménez, Curro Romero y Rafael de Paula y, sin embargo, Pepe Lucas hace un expresionismo violento y mediterráneo que nada tiene que ver con esos toreros. Lucas hace también un erotismo tórrido. Si un día se decidiera a llevar a una Tauromaquia ese dinamismo de líneas y esa expresividad del color, le metería a la corrida esa temperatura que casi ningún pintor actual, salvo el difunto Barjola, ha sido capaz. Yo le he ofrecido a Lucas textos y poemas para sus dibujos, pero seguro que preferirá la prosa canalla y asesina de Raúl del Pozo, que hace unos días escribió aquí, en este papel, parapetado en el mentidero del callejón de Las Ventas, un bello artículo sobre toros y

toreros, no me importa porque admiro el canallismo de oro de la prosa de Raúl en la misma medida en que me fascinan el oleaje subterráneo de las pinturas de Lucas¹⁸⁷”.

En otras ocasiones ha sido el propio Lucas el que se ha aventurado algún artículo. Este fragmento es un ejemplo de ellos: “El franquismo hizo de Manolete un ídolo del Régimen, seguido de Luis Miguel Dominguín. Y 20 años después, a Manuel Benítez, El Cordobés. La España del europeísmo, la hipoteca, los malayos de Marbella y El Pocero de Seseña ha hecho de José Tomás algo así como la Virgen del Pilar con amplificadores. El diestro de Galapagar tiene, hoy por hoy, tantos seguidores y veneradores como esa Virgen y tres o cuatro más juntas. (...) Tardará mucho tiempo en repetirse (y por mi parte tardaré más aún en olvidar) el milagro realizado ayer en la plaza de toros de Murcia. Eres un dios de la torería de los últimos 50 años. Hiciste una segunda faena al son de pasodoble de tu ídolo, Manolete. Y la tarde se hizo magia. No olvido que has venido con el mismo traje con el que te fuiste hace cinco años. ¿Por qué será? Sigue practicando, sin entrar en más enfermerías, la máxima o greguería que tú conoces como nadie: “A los dioses que no se les vea la cara¹⁸⁸”.

Sin embargo, lo que Lucas más ha realizado en los distintos periódicos tanto nacionales como regionales han sido ilustraciones. El pintor murciano fue el encargado de poner “rostro” a una serie de artículos de opinión, del periodista Antonio Arco, recogidos en la sección “*La Tierra Prometida*” del Diario La Verdad¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Villán, J., “*Borriones de una tauromaquia apócrifa*”. Madrid: Diario El Mundo. (29/5/2005) En el anexo 8.12.1. Prensa, A) Recortes de prensa

¹⁸⁸ Lucas, J., “A los dioses que no se les vea la cara” a Javier Villán. Madrid. Diario El Mundo. (16/9/2007) En el anexo 8.12.1. Prensa, A) Recortes de prensa

¹⁸⁹ Ilustraciones hechas por José Lucas para “*La Tierra Prometida*” de Arco, A. Murcia: Diario La Verdad. (2006/2007) Esta ilustraciones y otras de la misma serie pueden verse en anexo En el anexo 8.12.1. Prensa, B) Dibujos en el diario La Verdad de Murcia



Figura III.110 y III.111 Ilustraciones de José Lucas para “La Tierra Prometida” del diario la verdad de Antonio Arco.



Figura III.112 y III.113 Ilustraciones de José Lucas para “La Tierra Prometida” del Diario la Verdad de Antonio Arco.

Lucas también realizó otra serie de ilustraciones para la sección “Queronea a los otros trescientos” de Soren Peñalver para el diario La Opinión de Murcia. En esta serie Lucas hacía unos dibujos con una de las temáticas más admiradas por él mismo. El pintor murciano daba forma a los clásicos y a la clasicidad.



Figura III.114 y III.115 Ilustraciones de José Lucas para “Queronea a los otros Trescientos” de Soren Peñalver para el diario La Opinión de Murcia.

Para José Lucas todo está en los clásicos como aseguran Mary Beard y John Henderson, dos de los mayores especialistas en los clásicos de la antigüedad. Beard y Henderson (1998) aseguran que “los clásicos grecolatinos son esos escritos que plantean problemas y cuestiones que forman parte de nuestra historia cultural. La lectura, la comprensión y el diálogo que sus textos nos proponen son su principal desafío¹⁹⁰”. José Lucas asegura que para entender la vida y para saber administrarla hay que leer a los clásicos, que todo está en ellos. Para Lucas las lecturas posteriores no son más que reinenciones de los que hace miles de años escribieron Homero o Platón. “En el terreno de la poesía de amor es muy frecuente que nuestra relectura venga de la mano de otros que han convertido en materia creativa las recreaciones y las reacciones que los clásicos despiertan en ellos¹⁹¹”. Reacciones que también se despiertan en José Lucas en cada uno de sus cuadros, porque todas sus pinturas provienen de la antigüedad, sus lienzos están marcadas por Atenea y Ares, por Edipo y Zeus. Desde el templo de Tebas a Delfos todas sus criaturas bailan al son de los colores de Lucas, una danza que dejó sus cimientos en los poemas de Rilke, de Lorca, de Neruda, de Gerardo Diego, de todos. Por eso en todas las pinturas de este pintor murciano está la clasicidad que a veces se ha trasladado directamente y otras a través de libros más recientes que guardan los rumores más antiguos. Pero no sólo en su pintura, los clásicos son para José Lucas la vida, sus mitos y

¹⁹⁰ Beard, M., y Henderson, J., *Introducción a los clásicos*, Acento Editorial, Madrid, (1998, pág. 12)

¹⁹¹ *Íbidem*, p. 80.

leyendas somos todos y cada uno de nosotros hoy con nuestros miedos y sueños, con nuestras tragedias y desafíos. Y José Lucas los ha trazado cómo los soñó, cómo los respiró, quizás fueran así... “Al leer a los clásicos y dialogar con ellos sobre éstos y otros muchos temas construimos una imagen de ellos que a veces es más nuestra que suya, pero también eso significan los clásicos¹⁹²” .

3.2.2.7 JOSÉ LUCAS, MAESTRO.

Desde la mirada de un niño de 3 años hasta el análisis más razonado de un estudiante de Bellas Artes. La obra de José Lucas es analizada y estudiada en los diferentes grados educativos de los que se compone el sistema educativo español.

Y se han hecho numerosos trabajos, unidades didácticas y cursos con las creaciones de Lucas como objeto de estudio. Por supuesto, no se estudiará de la misma forma si nos encontramos ante un primer ciclo de Primaria que ante un segundo curso de Bachillerato. Para los cursos infantiles la pintura de Lucas es muy sugestiva dado su potente y llamativo colorido así como por sus formas desdibujadas y los diferentes materiales empleados. Uno de los proyectos educativos más recientes que se han realizado sobre el pintor murciano se realizó en el Colegio Concertado El Taller de Molina de Segura (Murcia). Tras dedicar varias semanas de trabajo a la obra del artista, los alumnos del centro recibieron la visita del propio José Lucas. El pintor pudo contemplar el trabajo realizado por los menores, responder a sus preguntas y hacerles un ejemplo práctico de su forma de pintar. El artista utilizaba café, entre otros materiales, para dedicarles un mural a los alumnos. Puede verse un fragmento de la visita al centro por parte de José Lucas en el siguiente enlace: <http://www.colegioeltaller.com/2015/01/visita-del-pintor-pepe-lucas-al-colegio/>

En 2012 se realizaba también un proyecto educativo para el Colegio Concertado El Ope de Archena (Murcia). Desde la Universidad Católica de Murcia se realizó una Unidad Didáctica para desarrollar en este centro escolar. El título de este proyecto de innovación fue “José Lucas Ruiz. El color de las formas”. El principal objetivo de la actividad era acercarse al conocimiento de obras artísticas expresadas en distintos

¹⁹² Íbidem, p. 79.

lenguajes y realizar actividades de representación y expresión artística mediante el empleo de diversas técnicas. Puede verse este trabajo en el siguiente enlace: http://ucam-plastica11-12i-3et3.blogspot.com.es/2012/01/jose-lucas-ruiz-el-color-de-las-formas_27.html

Ya en un nivel superior, se han realizado numerosos cursos, talleres,... Algunos contaban con el propio pintor como “maestro”. José Lucas ha dirigido entre otros los cursos “Curso de Pintura: la pintura con la poesía y el cine.” Organizado por la Universidad Internacional del Mar en Julio de 2008 en La Unión. También dirigió el curso “Sombra y sueño en el arte. Educar la mirada.” Organizado por la Universidad Internacional del Mar en Julio de 2013 en Molina de Segura. El curso poesía un marcado matiz práctico, ya que el artista disertaba durante cuatro jornadas en torno a sus experiencias en el campo de las artes plásticas, pero también poesía una importante parte teórica, por cuanto se intentaba dar a conocer las distintas problemáticas en las que se mueve actualmente el arte. La mirada, la diferencia entre el mirar, el ver y el saber, y los distintos puntos de vista con los que se puede acceder al objeto artístico. En definitiva, la educación de la mirada para el Arte, era otro de los objetivos perseguidos por el curso. Estaba enfocado en una doble dirección: plantear, desde la particular óptica de un artista de dilatada trayectoria profesional, cómo influye la sociedad actual en el arte moderno y, por otro, la incidencia del arte moderno en la sociedad, una imbricación ésta -arte y vida- que ha sido motor de civilizaciones y acicate de los artistas más arriesgados.



Figura III.116 Programa del curso: la pintura con la poesía y el cine dirigido por José Lucas.

Lugar: Sala de Exposiciones El Jardín, C/ Joaquín Abellán nº 8. Molina de Segura. Duración: 25 horas. Limitación de plazas: 15 alumnos. Precio: 120 €. Puesto de inscripción: 0621 50 marzo a 15 de mayo. Los alumnos seleccionados podrán matricularse del 20 hasta el 31 de mayo.

NORMAS DE MATRÍCULA
Para la inscripción, enviar un breve currículum a la dirección de correo electrónico info@unimar.es o al correo: El pago se podrá realizar desde la web con tarjeta de crédito o alugar al móvil de pago y transferir dinero en sus entidades bancarias: SABADIEL (CAJA), BANCO NABE, NOSTRUM, CAJAMAR y BANCO SABADIEL. La matrícula quedará automáticamente confirmada una vez realizado el pago. La inscripción a la finalización del plazo de matrícula de pago sólo se podrá realizar mediante tarjeta de crédito. La matrícula y asistencia a cada curso da derecho a la inscripción del siguiente curso correspondiente. La asistencia podrá suspenderse en caso de no alcanzar el número mínimo de alumnos.

RECONOCIMIENTO DE CRÉDITOS
Esta actividad podrá tener reconocimiento de crédito según la normativa de la Universidad de Murcia. Sistema de Libre Configuración y Crédito ECTS-ORIG.
Los alumnos procedentes de otras universidades que necesiten créditos podrán solicitar los reconocimientos por su universidad de origen para el reconocimiento de dichos créditos (certificado, diploma, programa, etc.).

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DEL MAR
Edificio Luis Vives, 1ª planta
33002 Campus de Espinardo, Murcia
T. 968 86 807 / 792 / 7333 / 7365 / 7397
Fax: 968 86 897
www.um.es/unimar

SOMBRA Y SUEÑO EN EL ARTE. EDUCAR LA MIRADA
MOLINA DE SEGURA
Del 2 al 5 de julio

SOMBRA Y SUEÑO EN EL ARTE. EDUCAR LA MIRADA

Director: José Lucas.
Secretaria: Dña. Josefina García Lozano.

Destinatarios: Licenciados y Estudiantes de Bellas Artes y Autodidactas con trayectoria reconocida.

Objetivos: Este es un curso eminentemente práctico sobre pintura en todas sus manifestaciones artísticas, incluyendo el dibujo, así como cualquier otro lenguaje plástico que enriquezca los medios expresivos de los que ha de valerse cualquier creador en el campo de las artes plásticas. Habrá una total libertad de técnicas, procedimientos, medios de expresión, soportes y materiales para llevar a cabo el desarrollo de este curso intensivo. En momentos de descanso durante las horas de trabajo, tanto las clases de la mañana como las de la tarde, el Director del curso cambiará impresiones con los alumnos y hablarán de técnicas y temas en el desarrollo de estas clases. Se tratará de que los alumnos reflexionen sobre la incidencia del arte en la sociedad en el momento que a todos nos ha tocado vivir.

Semana 1
Martes 09:30 Presentación de los objetivos del curso.
10:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
Tarde José Lucas.
16:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
José Lucas.

Semana 2
Martes 09:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
Tarde José Lucas.
16:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
José Lucas.

Semana 3
Martes 09:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
Tarde José Lucas.
16:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
José Lucas.

Semana 4
Martes 09:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
Tarde José Lucas.
16:30 Recital de poesía. Lectura comentada de poemas. (Dionisia García, Mónica y Memoria). Apuntes sobre Grecia (Sofía Pineda).

Semana 5
Martes 09:30 Clase práctica de pintura y dibujo en todas sus manifestaciones, soportes y materiales. Libertad de temas.
José Lucas.
16:30 Exposición de los trabajos realizados durante el curso.
19:00 Finalización. Clausura y entrega de diplomas.

La Universidad Internacional del Mar de la ULM2 facilitará algunos materiales tales como papeles, tableros, caballetes, lápices, barras de color, algunos colores sintéticos, pinceles, etc., para la realización de los trabajos dentro del curso. No obstante se recomienda a los alumnos que se lleven a dicho curso los materiales y los medios como complementos que ellos creen necesarios para la realización de sus trabajos.

Figura III.117 y III.118 Programa del curso: Sombra y Sueño en el arte. Educar la mirada dirigido por José Lucas.

Otro de los cursos dirigidos por Lucas fue “Dibujo y poesía”, también organizado por la Universidad Internacional del Mar, en Cieza en Septiembre de 2007. En el se unía literata y pintura de la mano del pintor murciano y del escritor Antonio Lucas. El curso, en el que también participaron otros dos poetas, Antonio Parra y Lorenzo Oliván, estaba destinado tanto a iniciados en el campo de las Artes Plásticas como a estudiantes y titulados en Bellas Arte.

José Luis Campos, presidente del Club Álamos (lugar donde se impartía el curso), aseguraba que “todos tenemos un sueño que es recibir esa cultura permanente y progresiva que no recibimos ni en la escuela, ni en los institutos, ni en las universidades, ni a nivel político. Pretendemos que a través de la pintura, de la poesía, la literatura, la escultura y la cinematografía veamos aquellos grandes temas épico-metafísicos, sociológicos y económicos que no nos da la cultura de hoy. En un poema se puede decir lo inefable y en una pintura se puede ver lo indescriptible. Y creemos en eso, en que la cultura es un modo de educación¹⁹³”.

El curso se dividía en clases prácticas y cierres en verso. La poesía le daba voz y letra a los cuadros de los participantes del curso. Los recitales eran una constante y se podía escuchar por ejemplo los siguientes versos de Antonio Lucas recitados por él mismo: “Yo quiero abrazar la copa de tu origen celebrado,/la avena del llanto combatido/ el pörtico rizado de tu fiebre como un arco/ de pronto cuando abre el sol su labio/ y en la

¹⁹³ Anexo 8.12.3. Televisión, documentales y música, C) Curso dibujo y poesía. TVE Murcia. Vídeo cedido por RTVE Murcia.

vida extrema su infinito,/ el sur de su tristeza de salmos funerales/ y el oro derrotado de tu rumor ardiente”.

José Lucas apostaba en el curso por la libertad, tanto de pensamiento como de materiales, libertad de técnicas y procedimientos. El seminario se convertía en una puesta en común de experiencias y creaciones. Se puede ver un fragmento del curso “Dibujo y poesía” en el Anexo 8.12.3. Televisión, documentales y música, C) Curso dibujo y poesía. TVE Murcia. Vídeo cedido por RTVE Murcia.

Además de en diferentes cursos, José Lucas ha intervenido en numerosas conferencias y tertulias. Por ejemplo, Lucas era el protagonista del ciclo “*Cuadros con música*” que se celebraba en el Aula de Cajamurcia de Murcia en junio de 2006. El pintor ciezano José Lucas analizaba el cuadro *Las señoritas de Avignon*, mientras que tres alumnos del Conservatorio de Música interpretaban la suite *La historia del soldado*. Dos obras clave de dos creadores que, según explicaba Gabriel Lauret, coordinador del ciclo, “eran muy parecidos, no sólo por compartir una época o por coincidir en París, sino porque ambos rompieron con el pasado para evolucionar”. “Picasso –añadía– fue uno de los fundadores del cubismo, que desintegraba la imagen, y Stravinsky toma un tema y le da la vuelta también; el pintor juega con el ritmo de los objetos y el músico revoluciona el ritmo”. Ambos, además, “siempre levantaron polémica por unas obras que no todos entendieron”.

Para José Lucas, «Picasso abrió con *Las señoritas de Avignon* la puerta inmensa del arte moderno». «No ha habido otro artista a lo largo de la historia del arte de quien se haya hablado más –más incluso que de Velázquez o de Leonardo–, ni ha habido creador más difundido, alabado y también vituperado» que el malagueño, aseguraba Lucas, y añadía que *Las señoritas de Avignon* “es uno de los máximos referentes del arte moderno y sigue siendo, 104 años después de ser pintada, la estrella del Moma de Nueva York, el mayor museo de arte moderno del mundo”. “Picasso tenía solo 26 años cuando pintó ese cuadro con el que rompió con toda la tradición pictórica y todo lo hizo desde la máxima libertad y también en la más absoluta pobreza, dándole a la miseria grandeza”. Las críticas le llovieron a este creador “irrepetible” que “ha dejado su impronta en el mundo del arte”; y es que, recordaba el pintor ciezano, “el tiempo es el que da y quita bendiciones”. “Su presencia es permanente y aunque lo artistas jóvenes no miren a Picasso frontalmente, sí lo hacen de reojo”.

Picasso “no era un amante de la música”, pero apostaba «por la interrelación de las artes», añadía Lucas, y creó decorados para ballets de Stravinsky como *El pájaro de fuego* y *La consagración de la primavera*, que, según Lauret, sería la obra idónea para 'emparejar' con *Las señoritas de Avignon*, aunque es imposible porque se necesita una orquesta. Por eso la pieza elegida es otra “obra inclasificable” del compositor ruso que está entre su fase de los ballets y la neoclásica; una suite “basada en el ritmo, en la que el compás desaparece y en la que la música va cabalgando sobre él”¹⁹⁴.

Una vez más observamos en todo lo que lleva a cabo José Lucas, la interrelación de las artes, esta vez pintura y música unidas de la mano. En otros casos, van estrechamente ligadas la pintura y la literatura, es lo que sucedía por ejemplo en la presentación del libro *El manantial de los silencios* de Gómez Rufo. Una acto en el que participaba el artista murciano. Puede verse un fragmento de la presentación del libro *El manantial de los silencios* en <https://www.youtube.com/watch?v=Pa7IyNXsIeY>

Gómez Rufo, destacaba Guerrero Ruiz (2010)¹⁹⁵ es una de las voces más consolidadas de la narrativa española, ha publicado en la editorial ciezana de Fernando Fernández Villa, Alfaceque, *Tiempo de silencio*. El libro es una joya en el sentido editorial, maquetación, letra, papel, disposición estructural.

Continúa Guerrero describiendo el estilo literario del autor y lo compara al del pintor murciano. “De Antonio Gómez Rufo tengo noticia en los años 80 cuando, siendo del jurado de Cuentos de Mazarrón, le concedimos por unanimidad el premio al suyo. Aquel día, cenamos y tomamos unas copas en El Faro del Puerto con el pintor Pepe Lucas, buen amigo nuestro, que me habló del escritor lo suficiente para seguirle los pasos. Gómez Rufo es también, como Pepe, audaz en su código artístico. Su paso por la administración cultural de mano de Tierno Galván (profesor desterrado a Murcia por no rendirse al régimen dictatorial) fue muy brillante.

¹⁹⁴ Alabaladejo, J., *Música de Stravinsky para 'Las señoritas de Avignon'*, en el *Aula de Cajamurcia*. Murcia: Diario La Opinión. (1/06/2011) Consultado en <http://ocio.laopiniondemurcia.es/agenda/noticias/nws-20276-musica-stravinsky-las-senoritas-avignon-aula-cajamurcia.html>

¹⁹⁵ Guerrero, P., *El manantial de los silencios*. Murcia: Diario La Opinión. (28/11/2010) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2010/11/28/manantial-silencios/286467.html>

La inseguridad a lo dubitativo, la crisis de valores y la soledad son las raíces de este Manantial de los silencios. La fabulación de Gómez Rufo no se despegas del sufrimiento humano, de la fea geografía del consumo, de los fantasmas del miedo, de la deshumanización en un mundo cruel y tercamente privado. Le gustan a Rufo las novelas circulares, como lo es *Las lágrimas de Henán*; le atrae novelar el conflicto de la perversión, en *El alma de los peces*, o los thrillers del llanto y el acoso psicológico, escondido entre las paredes de las casas, en *Adiós a los hombres*. Rufo cuenta su fábula donde lo real, con el sabor de lo mágico ético, y con un castellano tan legítimo como ajustado, nos hace padecer. Y es que la literatura que no nos duele no es literatura”.

Música, literatura, pintura,... la intertextualidad es para José Lucas la base de toda creación. Para el artista murciano el germen de la pintura es la poesía, no pueden entenderse la una sin la otra, por eso, asegura el pintor, deberían enseñarse unidas en las facultades de Bellas Artes. Un opinión que comparte el ex-rector de la Universidad de Murcia, Lozano Teruel. A la pregunta de si debería haber una educación basada en la interrelación de las artes, Lozano Teruel afirma “la pregunta, interesante y extensa se podría contestar con un escueto SI. Pero vuelvo al símil científico. La evolución es la fuerza motora del universo. La evolución necesita variación e interacción. Todos sabemos que en Genética los procesos endogámicos conducen a la decadencia, debilidad y desaparición, mientras que la combinación de genomas diferentes robustece a las especies. Es imprescindible la interrelación de las artes entre sí. Y con las ciencias. Y con la Literatura, y con las técnicas y...con todo lo que signifique conocimiento. Pepe Lucas es un buen ejemplo de un pintor no encerrado en su técnica sino abierto a las corrientes culturales, artísticas y científicas del mundo. Personas como él son imprescindibles para la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones¹⁹⁶”.

3.2.3 “UT PICTURA POESIS” EN LA OBRA DE JOSÉ LUCAS

3.2.3.1 MITOS Y SÍMBOLOS

“El mito (...) se hace presente allí donde el hombre es sacudido por las preguntas más inquietantes. La vida y la muerte, el amor y la felicidad, el ser de las cosas y su propio ser, en cuanto a interrogantes y zozobras, se

¹⁹⁶ Lozano Teruel, J. A., Texto inédito para esta Tesis Doctoral: *La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico*. Murcia (2015)

*vuelve hacia el mito en demanda de respuesta. El mito echa mano de los símbolos y se pone en movimiento narrativo para abarcar con sentido la realidad entera. Construye mundos imaginarios, evocados más que descritos, a través de arquetipos o estructuras del inconsciente y de creaciones tipológicas que son las irrupciones dramáticas del alma en una sociedad determinada*¹⁹⁷.

Entenderemos por mito un sistema dinámico de símbolos, arquetipos y esquemas; sistema dinámico que, bajo el impulso de un esquema, tiende a constituirse en relato. El mito es un bosquejo de racionalización, porque utiliza el hito del discurso, en el cual los símbolos se resuelven en palabras y los arquetipos, en ideas. El mito explicita un esquema o grupo de esquemas. Así como el arquetipo promovía la idea y el símbolo engendraba el nombre, puede decirse que el mito promueve la doctrina religiosa, el sistema filosófico o el relato histórico y legendario¹⁹⁸ (Durand, 2004: 65).

Según Levi-Strauss¹⁹⁹ la estructura narrativa pertenece a la constitución del mito, y según afirman P. Ricoeur²⁰⁰, M. Elíade²⁰¹, entre otros, el mito es una narración de los orígenes. El problema de la naturaleza del mito y de su interpretación son las relaciones entre *mýthos* y *lógos*. Así es, en cualquier caso, cómo se presenta al que se coloca dentro de la tradición del pensamiento occidental, en donde no es posible hablar del mito sin referirse explícita o implícitamente a la historia del objeto y del término desde sus mismas raíces en el mundo griego. Mito en su acepción más antigua, indica genéricamente el “pensamiento”, en particular el pensamiento expresado; la “palabra”, el “discurso”, sobre todo el discurso en cuanto comunicación; la “noticia”, el “mensaje”, el “relato”, la “historia”. Por eso no resulta extraño que en los orígenes no aparezca la distinción entre *mýthos* y *lógos*, de manera que los dos términos se usan a veces indiferentemente en la obra homérica para indicar tanto la “palabra argumentativa”, basada en los múltiples modos del discurso (el razonar de Ulises), como la palabra “sabia” y autorizada en virtud de los acontecimientos pasados que evoca (el narrador de Néstor). Pero de la indistinción inicial se fue pasando gradualmente a la contraposición entre los dos términos. Así

¹⁹⁷ Mardones J. M., *El retorno del mito*. Síntesis, Madrid (2000, p. 186).

¹⁹⁸ Durand, G. Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general. Trad. Víctor Goldstein. fce, México. (2004).

¹⁹⁹ Lévi-Strauss y Eribión D., *De cerca y de lejos*, Alianza, Madrid (1990, p. 18).

²⁰⁰ Ricoeur P., “Myth and History”, en M. Elíade (ed) *Encyclopaedia of Religion*, Mc Millan, London, vol 10, (1993, pp. 273-282)

²⁰¹ Elíade M., *Mito y realidad*, Guadarrama, Madrid (1961, p. 18).

aparece ya en Hesíodo, que reivindica para la naturaleza del *mýthos* la pura verdad del suceso evocado, liberando la noción de mito de toda confusión con la elocuencia argumentativa. Sin embargo el desarrollo del pensamiento griego fue en dirección contraria a la que había indicado Hesíodo. El atributo de la verdad se le reservó al *lógos*, relato fiable o discurso argumentativo, mientras que el *mýthos* se identificó con la “historia fabulosa, legendaria”.

De esa forma el mito se vio confinado en la poesía, que utiliza sus temas como materiales literarios, leyendas utilizadas como paradigmas de las vicisitudes humanas, como en la elegía, o del enigma de la condición humana, como en la tragedia. Por otra parte, en cuanto que se refiere a sucesos imposibles de alcanzar por ninguna investigación, el mito quedó eliminado de la historiografía: “Quizá mi historia, despojada del elemento fantástico, halague menos al oído; pero bastará que la juzguen útil los que quieren saber lo que es cierto en el pasado²⁰²”. También la filosofía se mueve en esta área de sospechas frente al mito. Desde que Jenófanes criticó el antropomorfismo de las mitologías, entre la pretensión del *mýthos* de mostrar la verdad narrando y la capacidad del *lógos* de demostrar la verdad argumentando, la filosofía griega escogió el segundo camino. Hay que añadir además que la misma cultura griega ofrece la formulación de una segunda problemática relativa al mito, la que se refiere a sus contenidos. Platón afirma que los mitos son relatos “en torno a los dioses, los seres divinos, los héroes y los descensos al otro mundo²⁰³”.

El problema de la naturaleza y por tanto de la verdad del mito hace su aparición en la época moderna con G.B. Vico (1668-1744). El mito, para Vico, no es un conjunto de fábulas que hay que contraponer al mundo real de la razón. Es el producto del pensamiento humano en el segundo grado de su desarrollo.

Habrá que esperar hasta el siglo XIX para que el elemento lingüístico forme parte del análisis del mito. Será con F.M. Müller (1823-1900)²⁰⁴ principal exponente de la “escuela filológica” o “escuela de la mitología de la naturaleza”. Para Müller el lenguaje

²⁰² Tucídides, *La guerra del Peloponeso* I, 22, 4.

²⁰³ Platon, *República*, 392 a. Citado en De Castro Velasco, M. N., *Héroe en el arte: una visión del mundo. memoria para optar al grado de doctor*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (2010). Consultado en <http://eprints.ucm.es/11116/1/T32044.pdf>

²⁰⁴ Müller F.M., *Essay on Comparative Mytology*, Oxford, (1856).

surge como expresión fonética de las reacciones de los hombres frente a los fenómenos y las fuerzas de la naturaleza.

Después los mitos empiezan a estudiarse también dentro del psicoanálisis. Para C.G. Jung (1875-1961) el mito es una representación de los arquetipos que pertenecen al inconsciente colectivo; constituye, por tanto, una expresión simbólica del drama inconsciente del ánima. Con ello queda excluida toda pregunta sobre la verdad de los mitos, de los cuales sólo se retiene su función vital. Una cima de las corrientes irracionistas la representa K. Kérenyi (1897-1973): “Ellos son los archai, a los que se remonta cada una de las cosas, incluso tomada en sí misma, para crearse a sí misma a partir de ellos, mientras que ellos permanecen vitales, inagotables²⁰⁵”

Frente a la tesis sobre el origen irracional del mito se sitúa E. Cassirer (1874-1945). Relacionando el problema del mito con el del lenguaje, Cassirer observa que los dos están arraigados en una forma de pensamiento definida como “metafórica”, que se aparta del pensar teórico o discursivo: “Si este último tiende a la amplificación, a la vinculación, a la conexión sistemática, la actividad, la actividad lingüística y mítica, por el contrario, tiende a la densidad, a la concentración, al relieve que aísla²⁰⁶”

Y entre la racionalidad y la irracionalidad se han centrado los estudios y debates sobre el mito. El momento actual es muy propicio a toda clase de experiencias psicológicas por causa de la preeminencia de la “cultura del yo”²⁰⁷ que constituye una de las características más peculiares de nuestros días. La explicación psicológica del mito constituye un aspecto bastante importante del descubrimiento de la subjetividad que, como consecuencia más o menos inmediata de la distinción cartesiana entre el sujeto y el objeto, ha sacado a la luz, en el transcurso de estos últimos siglos, el complejo e incluso con frecuencia caótico mundo de la interioridad del ser humano²⁰⁸.

205 Kérenyi K., *Prolegómini allo studio scientifico della mitologia*, Boringhieri, Turín (1972, p. 21).

206 Cassirer E., *Mito y lenguaje*, FCE, Buenos Aires, (1973, p. 86).

207 Béjar, H., *El ámbito íntimo*. Alianza, Madrid (1990).

208 De Castro Velasco, M. N., Héroe en el arte: una visión del mundo. memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (2010). Consultado en <http://eprints.ucm.es/11116/1/T32044.pdf>

Enmarcada en esa explicación psicológica del mito se desarrolla la obra del pintor José Lucas. Sus símbolos revelan el caótico mundo de la interioridad del ser humano. Para Lucas la mitología griega y los mitos lo son todo. “Yo soy muy valleinclanescos, muy de Artaud, muy De Brecht, muy de Lorca,... pero es que todos ellos son hijos naturales de los clásicos; poca gente conocía a los clásicos como ellos. En los clásicos está todo, si tu tienes un problema, del tipo que sea,...) y tú podrás desdramatizar ese problema si has leído a los clásicos. El arte se adapta al transcurso de la vida²⁰⁹”.

El pintor murciano, al igual que Nietzsche en el prólogo a su libro 'El nacimiento de la tragedia', se asombra de cómo le impresiona la cultura griega, capaz de inventar figuras monstruosas, tipo el minotauro o los sátiros, para ¡divinizarlas después!

Y si hay una obra mitológica por excelencia en la obra de Lucas, es el Minotauro, quizás la obra más importante del artista hasta el momento.



Figura III.119, Minotauro y Golondrina de José Lucas. Técnica mixta, collage, y acrílico sobre papel encolado a contrachapado montado sobre bastidor. (3,80x14)

“Minotauro es una obra que yo concebía mucho antes de lo que ha sido. El germen que dio lugar a esto fue, sin duda alguna, El Retablo de la lujuria. Mi exposición anterior, como se recordará, fue también una exposición de una gran envergadura en tamaño y, digo que fue el germen y la razón de que esto existiera, de que esta obra se haya hecho. De la misma manera que esta obra Minotauro es, está siendo, va a ser el germen, seguramente, del proyecto del que estoy madurando la idea, que será la consecuencia de este conjunto de Minotauro, será Bestiario. De modo que cuando se termina un ciclo de una obra de esta envergadura para mí es necesario que se produzca una catarsis, una especie de reconversión, de olvido de la obra que se acaba de terminar para entrar en funcionamiento

²⁰⁹ Ver anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015)

con la preocupación mayor que supone para un pintor que es pensar en su obra futura²¹⁰”.

Juan Antonio Molina, también se refiere al Retablo de la Lujuria como el germen del Minotauro: “Hace cinco años José Lucas declaraba que con El retablo de la lujuria se clausuraba una etapa de su trayectoria pictórica al mismo tiempo que anunciaba estar trabajando en su siguiente proyecto. Aquella magna exposición, auténtica orgía del dibujo- carbón convertido en carne- supuso un ajuste de cuentas con algunos pretéritos de discreción, si es que alguna vez los hubo en su obra y también una puesta al día de esa libertad que siempre ha presidido toda su obra.

Se encargaba de aquella clausura un ser entrañable, latente en el imaginario vital de Lucas. Este personaje se dibujaba nítido sobre el muro de aquella bacanal, ya, una vez libre de lastres y con las cuentas claras. No era ni más ni menos que el Minotauro.

En José Lucas la contundente decisión que ha marcado siempre su obra, es hija de la contradicción y de la duda como por otra parte es natural en cualquier obra de arte auténtica. Sin embargo en los últimos tiempos, viene a sumarse un sentimiento de crisis que el propio artista no ha tenido empacho de reconocer y que dice tenerle sumido en una angustia interior que le atormenta. Vista la vorágine creativa que ha dado lugar a toda esta colección sobre el Minotauro, cabría pensar si, verdaderamente, la criatura está poseyendo al artista en una comunión artística de profunda intensidad²¹¹”.

Lucas resemantiza el mito del minotauro de forma intertextual, su obra adentra al espectador en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges. Minotauro y el Asterión borgiano son uno, son el mismo. Asterión/Minotauro es el personaje principal recreado como un doble del mito original pero dotado de un carácter distinto; ya no es sólo el monstruo cretense, sino que en su figura se ciernen la naturaleza del hombre y la inocencia infantil de un personaje literario/pictórico que es incapaz de entender la lógica del mundo. El mito, como intertexto, se revela como antecedente, el discurso de Asterión/Minotauro

²¹⁰ Declaraciones de José Lucas para el documental *Minotauro, una obra del pintor José Lucas*. Un reportaje de Rafael Hortal. Taller de Imagen de la Caja de Ahorros del Mediterráneo CAM. Dirección: Juan Martínez. Murcia 2004.

²¹¹ Declaraciones de Juan Antonio Molina para el documental *Minotauro, una obra del pintor José Lucas*. Un reportaje de Rafael Hortal. Taller de Imagen de la Caja de Ahorros del Mediterráneo CAM. Dirección: Juan Martínez. Murcia 2004.

revela un alejamiento del monstruo mítico, una separación del horror del Otro para verlo como un ente solitario y cercano, cuya naturaleza es tan dual como la de cualquier hombre, y la mera diferencia es física, brutalmente distinto en su cualidad de ser un monstruo mixto, parte toro, parte hombre, a pesar de que esta condición es una circunstancia impuesta por el entorno que le ha originado, no por intenciones o causas suyas.

Por otro lado, Minotauro como una de las identidades narrativas, permite conocer directamente al protagonista y, desde él, comienza uno de los cuestionamientos, puesto que la claridad de ideas que muestra el minotauro de Lucas, así como su sensibilidad y percepción de la humanidad no resultan ajenas, sino que adentran al lector en un reconocimiento de inquietudes ontológicas, que le son familiares, que coinciden con sus propias preguntas y sus tentativas de respuesta. Lucas observa la condición solitaria y contradictoria, pues si bien el humanizado minotauro es enternecedor y lúdico, también aparece como un ser cuyo poder e ignorancia de su condición no le dejan más que la posibilidad de una absurda soberbia para justificar su marginación.

Si observamos detenidamente el Minotauro de Lucas parece decirnos, como otrora exclamara Asterión, “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libere de todo mal. Oigo sus pasos o su voz en el fondo de las galerías de piedra y corro alegremente a buscarlos. La ceremonia dura pocos minutos. Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienta las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras. Ignoro quiénes son, pero sé que uno de ellos profetizó, en la hora de su muerte, que alguna vez llegaría mi redentor, desde entonces no me duele la soledad, porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo. Si mi oído alcanzara los rumores del mundo, yo percibiría sus pasos. Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas. ¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?”²¹² (Borges, 1957: 69-70).

En este universo de desconocimiento y de soledad, ¿será acaso que Lucas trata de decir que en la naturaleza dual del hombre la torpeza y la ceguera ante lo obvio lo

²¹² Borges, J. L. *El Aleph*, Alianza Emecé, Buenos Aires. (1957).

condenan a no alcanzar redención divina? Porque si el toro, como símbolo solar es una de las muestras de que el tiempo es un destructor (Durand, 2004: 85-86), es natural en Minotauro demoler, puesto que está en su condición de toro, de animal instintivo que no es capaz de contener sus impulsos y dado que se le asocia con la violencia, la contrariedad del manejo del símbolo que realiza Lucas es que él es apacible y la única violencia es accidental.

El minotauro encierra claramente la naturaleza dual de la humanidad: el instinto animal y la razón, esto sucede desde la construcción alegórica del cuerpo hasta la manera en la cual se expresa: un ser de apariencia bestial cuya delicadeza asoma en su tímida mirada, en la manera de articular un discurso que parece ingenuo y soberbio, al estilo de los niños solitarios a quienes les duele no tener un compañero en sus juegos²¹³.

El mito del minotauro, como el de Sísifo, o el de Prometeo, conecta con un nihilismo heredado que parece pervivir bajo la capa de lo superfluo y lo caduco. Las grandes preguntas, y sobre todo, la incertidumbre de las respuestas, el monólogo a la nada y la repetición incesante agotan la paciencia y la racionalidad humana. Por eso quizá, más allá del homenaje, el minotauro de Lucas, como el Asterión borgesiano, resulta tan atractivo para el hombre actual.



Figura III.120 Minotauro de José Lucas Técnica mixta y collage sobre papel / 366 x 155 cm

²¹³ Ramírez, D., “Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en “La casa de Asterión” de Jorge Luis Borges. Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, México. (2011)

Sobre el minotauro del pintor murciano se han escrito diferentes estudios. Destaca el realizado por el catedrático Jaime Siles. En el prólogo al catálogo Minotauro de José Lucas, Siles en un texto magistral que analiza la estrategia discursiva del mito y estrategia interpretativa del cuadro, se pregunta por qué. Un texto que dada su importancia reproducimos íntegro para el mejor análisis y mayor profundidad de la obra Minotauro de José Lucas.

ESTRATEGIA DISCURSIVA DEL MITO Y ESTRATEGIA INTERPRETATIVA DEL CUADRO: NOSTALGIA DE LA BESTIA O EL MINOTAURO HOY

La mitología constituye, ha constituido y constituirá siempre un estudio de inagotable reflexión para el arte. ¿Por qué? Por esto: porque no es tanto un reconocido y reconocible catálogo temático como un amplio y profundo espejo, en cuyo nunca agotado fondo vive nada menos que el principio de *mimesis*, es decir, de representación.

No es, pues, una determinada figura lo que en ella o bajo ella se representa sino todos los mecanismos y fantasmas que producen y pueblan el misterio mayor que el arte tiene: el ser, e imaginarse siendo, eso –representación. Desde Platón y Aristóteles a Kant, y desde Hegel a Cassirer, sabemos que el hombre es un animal simbólico, que crea, representa y conoce y se conoce sólo imaginando e imaginándose; y que su modo de autorepresentación es casi un único modo de ser: de serlo y de serse. En ello cumple un papel especial la mitología, y más la griega que la india.

La mitología griega se diferencia de la mitología india en que, mientras la representación plástica de los dioses indios es móvil, pero su significado fijo, en la griega la representación plástica es fija y su significado móvil. De ahí su potente y productivo dinamismo, que ha hecho de las figuras mitológicas griegas un inventario de modelos de conducta y una panoplia de situaciones y de personajes con los que todavía es posible experimentar.

La razón de ello es que, como indica Piero Boitani, la mitología griega es la máxima obra de ficción elaborada hasta hoy por el hombre.

La pintura –que en sí misma es ficción- ha fatigado los distintos ámbitos de la mitología clásica sin llegarlos nunca a agotar. ¿Por qué? Porque, por un lado, son muchos, y, por otro, porque en ellos hay menos historia que verdad. La verdad de la pintura –tan parecida a lo que, para Aristóteles, era la verdad poética- consiste en que, como todo arte, es una ficción cuyos productos les conferimos y reconocemos *status* de realidad: de realidad *otra*, ficticia sí, pero no menos real y verdadera, que completa a la otra, sino la legítima, y que nos permite ver, nos la enseña a ver y nos hace verla. El arte civiliza precisamente por esto: porque nos informa de otro tipo de verdad que supone, a su vez, una realidad muy otra de la comúnmente así considerada. La heterogeneidad del ser – como la heterogeneidad de la verdad- tiene su raíz no tanto en la filosofía como en el arte o –mejor aún- en aquel tipo de arte que se cuestiona la realidad de una manera tan radical como filosófica y que, por ello, acaba –o empieza- siendo de una filosofía radicalidad que imanta tanto el pensamiento como la materia misma de su plástica y que termina haciéndose una indisoluble unidad con ella y con él. Ese arte –el único digno de recibir tan alto nombre- es el que la filosofía romántica alemana quiso hacer nacer en los frisos y la estatuaria de la Grecia clásica y el mismo al que, de un modo u otro y por vías pero que muy distintas, intentarían acercarse, consciente o inconscientemente, las vanguardias históricas después. Arte y mitología son, por tanto, dos conceptos interconectados, en el que el primero mueve todo lo que el otro articula, conserva y guarda, y lo activa, introduciendo, en su campo semántico posible, distintas metonimias que, convertidas más tarde en elementos, formarán parte de su compleja maquinaria mental. No hay arte que no sea, de una forma u otra, *mitológico*; y no hay mitología que no reciba del arte su modo de relato: su formulación. La mitología es el alfabeto más logrado del clasicismo y, por ello, el signario al que toda vanguardia se intenta aproximar. Poca importa que esa aproximación sea arqueológicamente correcta; lo que importa que esa aproximación sea artística y estéticamente real: que produzca lo que le mito, a su modo, relata; y que lo haga de forma que resulte actual. La actualidad del mito es lo que el arte continuamente reinventa: no la figura, que tenía ya una existencia previa, sino su realidad, que no es otra que su actualidad.

La actualidad del mito es –y es sólo- su clave de lectura: la clave desde la que el creador –que es su actualizador- la lee. El mito –como el arte, que es quien articula y modela su materia- no es una resurrección sino un simple y sencillo despertarse: como

sabía muy bien Corpus Barga, “necesita constantemente carne fresca”. Y eso –*carne fresca*- es lo que, como Cocteau en su día, el pintor José Lucas hoy le da. La *carne fresca* de la mitología es lo que siempre busca, ha buscado y buscará el arte: la *carne fresca* de todas las imágenes que dan vida y sentido a la realidad; la *carne fresca* de la imaginación misma; la *carne fresca* de aquellas aventuras del cuerpo y del espíritu a las que ningún ser humano permanecerá ajeno o se sustraerá.

Si la mitología remite al principio de *mimesis* en el que se basa, su estudio –como el de la tragedia en la *Poética* de Aristóteles- es “fatalmente una axiología disfrazada”, en la que la definición es estática y la tipología, dinámica, y al revés. Lo que genera algo similar al principio heisenbergiano de incertidumbre”. De ahí que, en la lectura artística de la mitología, funcione no tanto la teoría descriptiva como la práctica crítica, que presupone y es una elección artística y estética: la que proporciona el “acto de la visión libre de la composición prodigiosa del gran animal trágico”. ¿No es eso lo que José Lucas hace con su representación plástica del Minotauro aquí?, ¿no es eso lo que vemos en todos y cada uno de estos cuadros?

Lo que esta pintura despliega no es tanto la estrategia discursiva del mito como la estrategia interpretativa del cuadro. En ella hay una teoría de la identificación hecha sobre lo que Francis Fergusson, en su libro *The Idea of Theater* (1949), llamaba *plot*, Ardí interpretaba como *fábula*, Dupont-Roc y Lallot como *historia*, y Paul Ricoeur, como *intriga* y que, en esta serie temática de Lucas, es todas esas cosas por separado y juntas a la vez. De hecho Lucas aquí conjuga lo que en inglés se expresa con los términos *plot* y *emplotment* y, al mismo tiempo, realiza una *puesta en intriga* ricoeuriana, muy próxima a lo que en italiano se denomina *intreccio*: su serie sobre el Minotauro supone “una intersección entre la *actividad mimética* y la *actividad configurante*, operando conjuntamente en el campo de la *praxis* humana por mediación de *actantes* susceptibles de evaluación ética. El yo del pintor se traduce en el de Minotauro y, en concreto, en las distintas acciones y partes que Lucas va descubriendo y desarrollando –como sostiene Barthes –no menos lo son las angustias y experiencias del yo convertido aquí en su actualización del Minotauro: de un Minotauro que asume el mundo desde un punto de vista desde el que el pintor –José Lucas, en este caso- lo objetiva y lo ve. El suyo es un Minotauro profundamente tierno que despliega y cifra un erotismo plástico y poético a la

vez; un erotismo doble que combina los cinco motivos de Kenneth Burke: acto, escena, agente, instrumento e intención (Act, Scene, Agent, Agency, Purpose), pero que lo hace –y ésta es su primera novedad- en el lienzo. La segunda novedad es que recupera aquel *como lo hacen los pintores*, al que se refiere explícitamente Aristóteles (*Poética*, 1448^a, 1-4), que tanto atrajo la atención de Ricoeur y que puede ser visto como un nexo a tener muy en cuenta a la hora de establecer relaciones temáticas y diferencias de tratamiento entre la literatura y la plástica. Lucas no *cuenta* la fábula, la historia o la intriga sino que la confía a la figura central de una serie temática que funciona aquí como monólogo dramático y como máscara plástica de él. En esto sigue uno de los procedimientos aristotélicos: la acción es conducida a través de figuras concebidas como actances y que funcionan, todas ellas, como altavoz o máscara de un yo que expone, en sus distintas situaciones, la intriga que lo constituye y lo condiciona a él. No se trata de una pintura narrativa sino de una hermenéutica mitológica, en la que el mito es visto en la alegoría que lo informa y que permite hacer un continuo y cambiante espejo transferido al mito y convertido en una versión actualizada de él. Por eso no hay sujeto transferido al mito y convertido en una versión actualizada de él. Por eso no hay aquí arqueología sino modernidad: crisis del sujeto que se analiza aquí en cada mimesis en la que se proyecta y que intenta comprenderse a sí mismo en este juego de espejos en el que cada máscara se descompone y abre en otras muchas más.

Lucas propone una versión moderna y clásica del Minotauro, en la que el mito se representa en sus distintos personajes – que Lucas reduce casi a uno sólo- y en la que los caracteres, en cambio, sufren un fenómeno compensador: los caracteres son aquí situaciones condicionantes del personaje, y, a la vez, su pensamiento (*dianoia*) y su *léxis*, su elocución. El cuadro es concebido como espectáculo: como *opsis*, y la emoción que provoca, como *melopoiia*. También en esto sigue –seguramente, sin saberlo- a Aristóteles (*Poética*, 1449b, 9ss) para quien “sin acción no puede haber Tragedia, aunque puede haberla sin caracteres” (1450a 23-25). La modernidad de esta serie temática de Lucas reside en la que ha identificado acción y caracteres, y en que ha hecho de éstos, de los caracteres, el centro mismo de la acción. Lucas polariza el sentido del mito e interpreta la figura del Minotauro como lo que acaso fue: un híbrido nacido del cruce entre el magnífico toro blanco enviado a Minos por Poseidón, como víctima propiciatoria adecuada para dirimir un conflicto sucesorio, y que Minos, una vez rey de Creta, se negó

a sacrificar, y Pasífae, esposa de Minos, que se prendó del bellissimo animal. Fruto de esa relación entre el toro y Pasífae fue el Minotauro o “toro de Minos”, que tenía cabeza de toro y cuerpo de hombre. El Minotauro, pues, representa como un símbolo muchas cosas, y una de ellas es la de un estadio político muy arcaico y anterior: el del período minoico, en el que el término *Minos* pudo ser un nombre dinástico o un título como el de “faraón”. El Minotauro estuvo encerrado en el laberinto construido por Dédalo, el famoso artesano e inventor de artefactos de todo tipo, en el que los griegos quisieron personificar el desarrollo de la escultura y la arquitectura, y cuyos ingeniosos proyectos dieron pie a todo tipo de cuentos y leyendas. Dédalo, temeroso de que sea sobrino de Talo pudiera aventajarlo –ya que había inventado la sierra y la rueda de alfarero- lo arrojó desde lo alto de la Acrópolis, según unas versiones, y al mar, según otras.

Condenado por el Areópago, Dédalo huyó a Creta, donde construyó el laberinto donde acabó encerrado también él y del que se escapó con unas alas hechas de cera y volar cerca del sol. Dédalo aterrizó en una de las islas de las Espóradas, llamada ahora Icaria, y enterró en ella el cuerpo de su hijo. Tanto los símbolos de culto –los cuernos de toro y el hacha de doble filo- como los componentes de su tradición religiosa proceden de la antigua Anatolia y son una alegoría del poder real, encarnado en la potestad de dar muerte en el sacrificio: algo unido, por un lado, al culto del toro, y por otro, a las prerrogativas, privilegios y obligaciones del rey. El rey Minos, que no sacrifica el toro que le ha enviado el dios marino Poseidón, desatiende uno de sus deberes; como consecuencia de ellos, su esposa Pasífae queda preñada y preñada del toro y da a luz al Minotauro, que es una mezcla de toro y de hombre y que simboliza, a su vez, el fruto y la fuerza de la pasión: de la pasión, sobre todo, erótica. El control de esa pasión y el temor a lo que ella supone explica el laberinto en que lo encierra Dédalo y en el que queda éste encerrado a su vez.

La solución de Minos, materializada en la ingeniosa construcción de Dédalo, no parece la más acertada ni la mejor. De ahí que, en la propia mitología griega, se opte por otra, más nacional y nacionalizada, en la que la versión recibe tintes y tonos supranacionalistas. Esta solución –ya no arcaica y minoica sino moderna y ateniense- es Teseo, quien no sólo se ve enfrentado al toro de Minos –o al de Maratón- en otras leyendas- sino a Medea que, al comprender su valía, lo intentará varias veces desviar.

Teseo, el héroe nacional ateniense, se opone, pues, a dos tipos de *extranjería*: la que representan, de modo diferente, el Minotauro y Medea. En las distintas pruebas a las que se somete y de la que siempre sale airoso, demuestra el carácter divino de su origen: su padre es Poseidón, como deja claro al recuperar el anillo de oro que Minos, para probarlo, había arrojado desdeñosamente al mar: vence el Minotauro; y a la muerte, por error suyo, de Egeo, se convierte en rey de Atenas.

Propicia el sinecismo de las distintas comunidades áticas en un solo estado del que Atenas pasa a ser la capital, y participa en una amplia serie de expediciones y viajes en los que verse el recuerdo de numerosos ritos iniciáticos. Teseo es el anti-Minos, por un lado, y el anti-Minotauro, por otro: supone la superación de un período arcaico, que siente ya periclitado y que la civilización griega había –o creía haber- dejado muy atrás. Teseo sería así el ejemplo del héroe griego –y occidental- moderno; el Minotauro, en cambio, un prototipo de todo lo antiguo, arcaico y anterior.

La interpretación que José Lucas propone es pero que muy otra: para él, como para la modernidad, Teseo es un héroe del que conoce tanto sus éxitos como sus fracasos y que encarna, por tanto, también las disfunciones del sistema. Y eso –las disfunciones del sistema- es lo que, desde la tragedia griega hasta hoy, el arte quiere tematizar. La tematización de José Lucas no es degradación del héroe sino *una recuperación de su rival*. Lo que centra su atención no es una autocomplaciente felicidad, deriva de –y asociada a- la idea de progreso, que es lo que la figura de Teseo representa y encarna, sino la del Minotauro, un signo del vencido, un rasgo de una época anterior.

Lo que Lucas rescata no es la interpretación política del mito, sino su dimensión erótica individual: él está cansado de Teseos, que sabe a lo que conducen, y busca, por ello, algo más vital e instintivo, una dimensión casi telúrica, que es lo que la figura del Minotauro va, en su plástica, a representar. Del mismo modo que los pintores de la Viena del fin del siglo XIX buscaron liberar el sentido en los instintos y la pureza de la imagen de su fuerza física –aquí muy presente- sino también la de su erotismo, entendido como único modo de felicidad. Lucas encuentra en el Minotauro un modo de paraíso en el que coinciden vida, instinto, deseo, acto y realidad.

El cuadro 11 nos presenta un Minotauro ingenuo y satisfecho, tierno e interrogante, cuyos ojos –de los que sólo vemos uno- miran al mundo con tanta sensación de riesgo como de curiosidad: es un Minotauro de frente, visto desde su cabeza y, en torno a su cuerpo, todo es posibilidad. Las astas le dan su fortaleza: lo que siente es más que lo que piensa, pero menos de lo que ve; está en el mundo y se siente contento de estar en él. El del cuadro 17 no es un Minotauro de frente, sino de perfil y está como distante y casi ausente, y contempla el mundo con cierta prevención: no parece demasiado atraído por él; se diría, que más bien, lo rechaza; es, pues, un Minotauro inquisitivo y crítico, y hasta me atrevería a decir que *moral*. No así el del cuadro 25 –éste sí por completo de frente – que, como los colores de su fondo sugieren e indican, ha dividido el mundo en diversas esferas de percepción, cada una de las cuales domina. Es un Minotauro maduro, con mirada de sátiro y que se sabe dueño de su propio poder. El del cuadro 18, aunque también está de frente, parece más cercano y próximo al del 17, aunque su expresión es mucho más trágica que la que tiene aquel: éste es un Minotauro decepcionado, desilusionado, descreído, que ni en el mundo ni en su propia fuerza puede ya creer: queda muy allá; es el Minotauro cansado de serlo, pero también el que no ve ninguna otra posibilidad: el Minotauro a pesar de sí mismo, como delata el adelgazamiento de su cuerpo que le resta condición de bestia y le añade, en cambio, humanidad.

A medio camino entre ellos, pero más próximo al del 18 está el del 16, donde la humanización del Minotauro es máxima, como también lo es su infelicidad. La progresiva humanización del Minotauro –patente en éste y en el 19- dinamiza el mito en un sentido que lo hace ir del animal al hombre y al revés. El Minotauro vence aquí a Teseo, como sucede en esa nostalgia de lo otro Lucas interpreta aquí el mito como signo de época, por más que en ello no se deje de estar también su propia circunstancia biográfica y biológica personal. Pero un gran artista es quien universaliza lo que le es propio al individualizar en su arte aquello que es universal. Su elección del Minotauro no es, por tanto, caprichosa sino sintomática: en ella puede verse esa nostalgia de lo instintivo que padecen nuestra cultura y nuestra civilización occidental. El cuadro número 1 presenta un Minotauro entronizado en la naturaleza, acorde con ella, ingenuo y feliz: una especie de buen salvaje que sostiene horizontalmente un símbolo erótico como el pez: un símbolo que, a manera de cruz, corta la parte superior de su pene. Este Minotauro es animal en su cabeza, pero en su cuerpo no lo es. En cambio, el Minotauro siguiente –el del cuadro número 2- que

está por completo de perfil, caminando y en marcha conjuga en su figura lo peor del animal y del hombre: su condición de bestia llega a la frontera de sus extremidades inferiores y, con el mar que atraviesa constituyendo el fondo de sus pies, se aproxima a su contrincante Teseo, al que se parece –y mucho- aquí. Podríamos decir que es un Minotauro neutralizado o un Teseo minotaurizado para indicar lo mucho que comparte con él. Lo que podría interpretarse como logros son sólo noticias del periódico: papel mojado que pone en su sitio la verdad del mar. El número 3 mantiene la cálida expresión que comentamos en el 11, pero con un cuerpo más humanizado y una inclinación del rostro pronunciada que parece cerrarse en las dos manos que aprietan la presa y en el sólido pie que lo aferra a la tierra, mientras lo lírico sirve de fondo frutal a la cabeza, contraponiendo así los ejes mentales de la composición. El 4, uno de los plásticamente más logrados, muestra a un Minotauro inventor como Dédalo: a un Minotauro erguido y de pie; que exhibe la fortaleza astada de su frente, la habilidad de sus manos y al que recorta un colorido en la parte inferior del cuadro que es de una total belleza cromática en sí. El 5 vuelve a equilibrar los dos polos, entre los que este Minotauro se mueve: clarifica y sombrea los contornos del cuerpo y subraya tanto su dinamismo como su realidad: la de este Minotauro hacia arriba, que también lo es hacia adentro. Comparado con él, ha habido una significativa metamorfosis en el 6, que es un Minotauro con rabo plástico y que objetiva ese difícil equilibrio entre lo antropomórfico y lo bestial. El movimiento de la cola aquí es el plano ordenador del cuadro, y su verticalismo contrasta con la horizontalidad del mar. El 7 muestra a un Minotauro confiado, como Teseo, en el progreso y encaminado hacia una meta a la que llegar: una meta que puede ser tan sangrienta como el rojo que enmarca su cabeza. Distinto es el 8 –un Minotauro de espaldas y de perdil- en el que el toro es menor que el hombre y que mira no tanto el cielo como a todo lo demás, incluido nosotros. El mar que lo rodea es un logro visual: tanato por la disposición como por las ondas negras que lo rizan: es un Minotauro inexperto y joven a la vez, que se siente inferior a la múltiple riqueza y realidad del mundo y que apenas si se atreve a entrar dentro de él. El 9 es un Minotauro entre Teseo y Ulises que mira hacia un cielo de Chagall y que necesita blandir un arma y apoyarse en la seguridad de una roca, mientras la barca –símbolo de la nave de Teseo- le indica los peligros, que aparecen escritos en forma de mujer. El 10,12,13 y 14 muestran la actividad del Minotauro: indican lo que hace y lo que es. El 15, en cambio, marca un giro y lo muestra

en otro tipo de acción mucho más lúdica: la de la libación, como el 20 lo muestra entregado al placer de la fiesta. Acompañado por una mujer en éste y en el 22, en el que, además de beber, bailan; o, como en el 21, entregado a la apertura de otro símbolo femenino como la tinaja, que recuerda a “Forma Femenina”, arcilla blanca cocinada, torneada y modelada por Picasso en Vallauris hacia 1948. La alusión a Picasso no está aquí demás: recuérdese su “Minotauro acariciando con el hocico la mano de una mujer dormida”, punta seca sobre cobre, fechada en Boisgeloup el 18 de junio de 1933 y depositada actualmente en el Museo Picasso de Málaga (MPM 2.147). que objetiva un Minotauro suave, delicado y bestial sólo en su cabeza, pero no en su postura ni en su actitud.

La interpretación del Minotauro ha sido y es muy varia: citaré, por no ser demasiado conocido, el cuadro de Edwin Blumenfeld titulado “Autorretrato con máscara”, fechado en 1936 y depositado en el Centre Georges Pompidou (MNAM, CCI, París), que lleva la siguiente anotación como lema: “Pour tenir tête au Minotauro qu’est Adolf Hitler, il est nécessaire de prendre son apparence”. Y es que, como observa Blumenfeld, el Minotauro es un símbolo abierto que puede recibir y tomar múltiples apariencias. José Lucas ha querido presentar algunas de ellas que tienen, todas, un denominador común: la visión grata del Minotauro, que supone que la de Teseo –y la de nuestra civilización por él representada- no lo es. Lucas ve en el Minotauro mucho más que un tema o un motivo: ve una clave de nuestra realidad, que interpreta y asume. Su Minotauro es, más que antropológico, *expresionista*; sus colores, proporciones y formas también.

Lo que propone Lucas no es volver al Minotauro sino volver a mirar el mundo desde él: desde su instinto, desde su ingenuidad y desde su pureza. Todos tenemos un Minotauro dentro; muchos lo han olvidado, pero algunos entre quienes me cuento sentimos una profunda nostalgia de él.

Esa nostalgia es lo que ha tematizado aquí la pintura de Lucas: la emoción animal de un momento que, como el mito, ha sido, es y fue. Pero la historia aquí no es el relato sino la verdad de su representación plástica que, más que el mito, constituye su materia y su realidad. En esa representación se hace visible nuestro tiempo. Aquí Teseo no vence

al Minotauro. Como en Picasso, como en Dürrenmatt y en Borges, Lucas opta por un significativo aspecto de él. El Minotauro de Lucas coincide no poco con el de Georges Bataille: como el de éste, nos permite reconocer la conexión que existe entre el animal y el hombre. El Minotauro es una mezcla de ambos y, por eso, Lucas muestra sus dos aspectos: el del hombre en el animal, y el del animal en el hombre. Y, como Bataille, insiste en que sólo desde la inocencia, la ingenuidad y la pureza de la bestia puede alcanzar el hombre su comunicación con lo sagrado, que es su lazo con la naturaleza, el instinto y la animalidad. El Minotauro de Lucas, es sobre todo, un ser feliz. De ahí su nostalgia, que no es otra que la de nuestra época, la de nuestra cultura y nuestra civilización. El Minotauro ateniense nos hacía ver lo que se había ganado con Teseo; el Minotauro de Lucas muestra todo lo que perdimos con él.

El hombre de hoy, hastiado de cultura, siente nostalgia de la bestia: de la bestia cálida, erótica, pura e ingenua que ha sido y que todavía, algunas veces, es. Eso –y no otra cosa- es lo que tematiza esta serie plástica de José Lucas, que devuelve al Minotauro a lo que era, y al hombre, a lo que siempre es. Esta impresionante exposición nos lo demuestra: el hombre recuerda al Minotauro tanto como éste lo conforma y lo constituye a él²¹⁴.

²¹⁴ Siles, J., “Estrategia discursiva del mito y estrategia interpretativa del cuadro: nostalgia de la bestia o el minotauro hoy”. Catálogo Minotauro, José Lucas. Murcia Cultural, S. A. Murcia: Pictografía, S. L. 2004

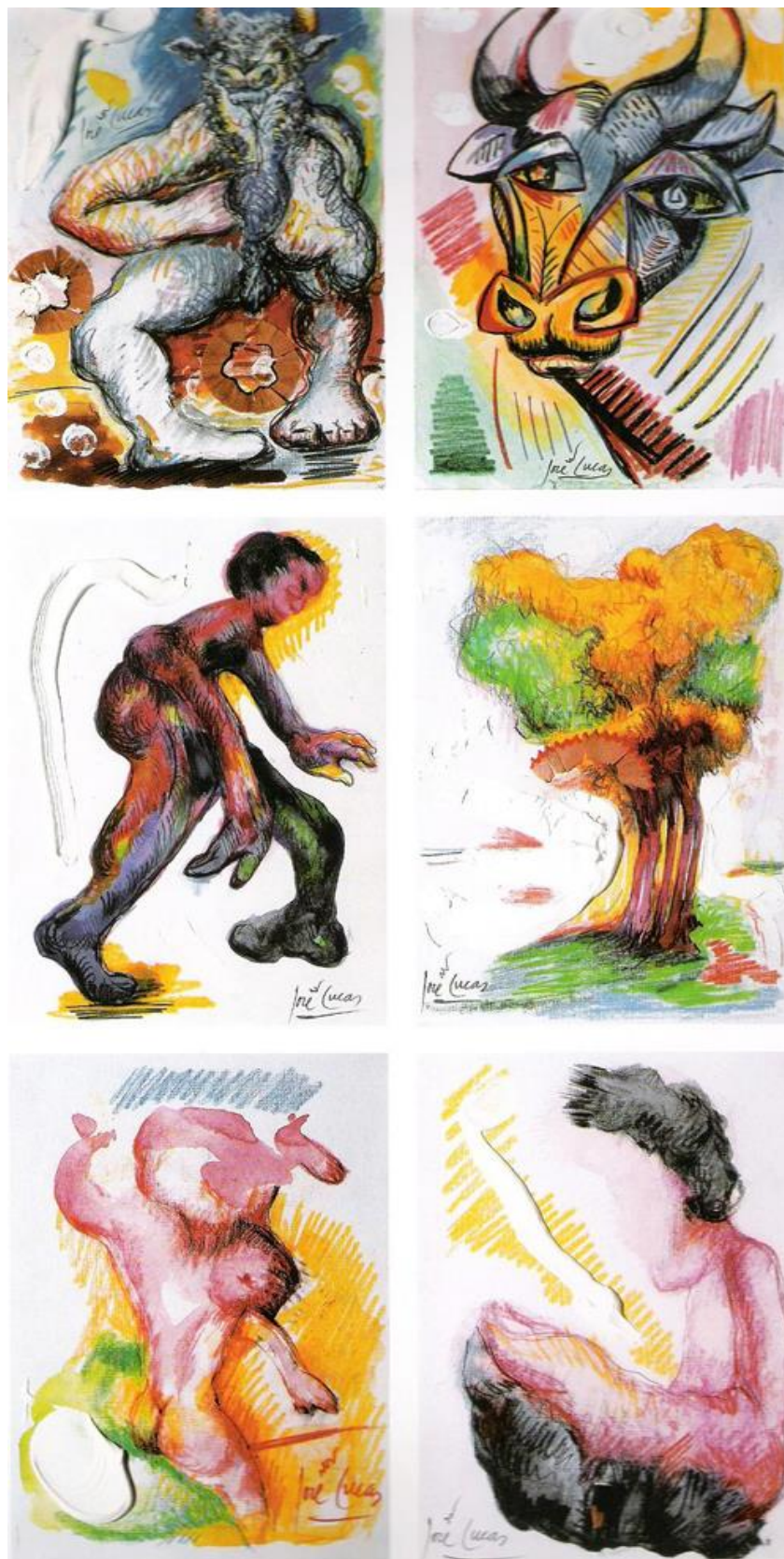


Figura III.121, Minotauro de José Lucas. Aguada, lápices de color, collage y acrílico sobre papel/ 21,5 x 15 cm

Por su parte, el arquitecto, Juan Antonio Molina, en la misma publicación que Siles, escribe el importante texto:

“IDA Y VUELTA AL CORAZÓN DEL LABERINTO”

Hace cinco años José Lucas declaraba que con El Retablo de la Lujuria cerraba una etapa en su trayectoria pictórica al tiempo que anunciaba estar trabajando en el siguiente proyecto.

Aquella magna exposición, auténtica orgía del dibujo, carbón convertido en carne, supuso un espectacular acontecimiento que ajustaba cuentas con lejanos atisbos de discreción, si es que verdaderamente los hubo alguna vez, y desplegaba una valiente puesta al día de la libertad que siempre presidió su obra.

Es posible que formando parte de la bacanal generada, donde una algarabía de cuerpos gritaba y reía a través de la forma, se perfilase nítido un ser entrañable para Lucas, latente en su imaginario vital, ligero de lastre y oficiente singular de esa clausura: el MINOTAURO.

Desembocar en el colosal híbrido mitológico es algo que aquí supera cualquier opción temática, por fácil que sea pensar en una obligada visita a tal personaje en la trayectoria de un artista. No es éste el caso, puesto que hablar del Minotauro tratándose de José Lucas es hablar de la sombra que a menudo le seguía o precedía, según de donde le llegase el fulgor creativo. Me pregunto si él, al entregarse hechizado y sin reservas a la búsqueda del hombre-toro, ha llegado a ser consciente de las claves que iban a desvelarse contra todo pudor en la estela de su obra.

La propia decisión se instala coherentemente en una encrucijada personal explícita en manifestaciones que él mismo no ha dudado en proclamar: "Estoy reconsiderando mi actitud ante la vida y ante el arte. Cuestiono mi creación anterior; he finalizado una etapa...". Es la crisis purificadora que debe animar a todo creador y auténtico artista.

José Lucas invoca al Minotauro y vive muy especialmente su encuentro. Pero escogerlo y propiciarlo es también asumir el Laberinto, aunque las cicatrices de arrastrarse por él y sufrirlo se vislumbren en los pliegues semiocultos que la criatura provoca al agazaparse en la obra.

II

La oscura entrada a la caverna, de la que todo desconocemos menos la existencia de

la azarosa red de galerías que conduce hacia un adentro y un abajo, nos sigue proporcionando temor reverencial, como hace más de veinte mil años le ocurría al hombre prehistórico.

Pasa el tiempo, mucho tiempo creo, y José Lucas se instala en el umbral de su cueva misteriosa. Se asoma al interior y permanece largas horas intentando acomodarse a las tinieblas. Incluso se aventura hasta donde la prudencia le aconseja escoger el retroceso. Llega al fin el día que decide no regresar sin llegar al núcleo de la montaña porque se plantea conocer al Minotauro.

Sabe que emprende un viaje iniciático largo y penoso pero necesario e inaplazable. Lo ha preparado con el ceremonial del aislamiento en la selva, donde la naturaleza se desordena, donde reina el caos, lejos de la corrección social y cultural, como esterilización de la mente en el paso previo a introducirse en ese útero-cárcel que es el laberinto, la vulva de la madre, que diría Mircea Eliade, con su entrada de labios redondeados, el centro profundo y la salida difícil, que recuerda los dolores del parto. La cárcel pensada para que no pueda escapar quien haya entrado, por lo menos hasta el momento de su probable regeneración.

Como el dédalo de Cnosos, es una cosa mentale para extraviarse, un espacio sin fin con la vista limitada, oscuridad de la entraña que podría estar a cielo abierto. Se trata de un perdedero, ámbito de aturdimiento, desviación y engaño, donde lo que se persigue se encuentra en lo más recóndito e inaccesible, cuya finalidad es la desorientación por la alteración de las referencias al tiempo y el espacio, como en los sueños.

El laberinto será el descenso al reino del secreto y la desesperación, de la purificación y el redescubrimiento de sí mismo, conquistando así la libertad.

III

Mas, ¿por qué visitar al Minotauro? ¿cuál es la vigencia y potencia del mito entre nosotros?

Los símbolos esenciales del hombre y los mitos antiguos que los expresan poseen una fuerza primigenia que está enraizada en la profundidad del alma, a la que no dejan de atraer y conmover, aun cuando su significado parezca olvidado, es decir, aun cuando en apariencia los mitos ya no posean la carga sagrada ni la energía religiosa que acompañaron su nacimiento, escribe Miguel Rivera Dorado en "Laberintos de la Antigüedad".

El símbolo, para el hombre, posee una naturaleza capaz de agitarle como un poderoso estimulante. El mito pertenece al dominio de la ilusión, fundamentando el área de la experiencia cultural; que es y no es real. Por un lado posee de forma condensada una innegable existencia y valor sin los que la sociedad no podría pasar; pero, por otra parte, no pertenece al saber científico, de otro tipo de eficacia.

Los mitos poseen un lenguaje imaginado para el que la comprensión intelectual no es suficiente: por ser de naturaleza intuitiva exige la participación en su propia experiencia a un nivel absolutamente instintivo. Se crearon siempre por sociedades en proceso de mestizaje, incidiendo más en el fondo que en la forma, como sistema didáctico de convivencia entre pueblos de diferentes culturas y orígenes.

Si se asocia la función mítica a su inmediata liberación de referencias religiosas, la veremos como el lugar donde se expresan las pasiones y los deseos, donde se desarrolla la historia de los sueños colectivos y los fantasmas sexuales de la sociedad, donde el inconsciente señorea más que en cualquier otro lugar. Las imágenes se transforman en símbolos cargados de la ambivalencia intemporal propia de los arquetipos.

De ahí otra ventaja social de los mitos: su general conocimiento y, por ende, el placer que se deriva de la repetición y estabilidad de sus narraciones; como le ocurre al niño, que reclama que le cuenten la misma historia y que ésta tenga siempre la misma forma, para poder anticiparse a los acontecimientos y dominarlos.

IV

El Minotauro es un monstruo carnívoro, mitad hombre mitad toro. Su origen, de forma resumida, se podría contar de la siguiente manera: lo es convertida en vaca (o toro) por Hera, celosa de su relación con Zeus. Si citamos esta lejana referencia es porque ya aparece el bóvido en lo más ancestral de la genealogía de nuestro personaje. Zeus, generaciones más tarde, copiaría semejante iniciativa de Hera para conquistar a la bella Europa, adquiriendo la apariencia táurica y poseyéndola, cuyo resultado sería Minos, dado a luz en Creta. Tras la misión quedó la constelación de Tauro como fin de viaje de ese toro mediático.

Minos, aspirante al trono de Creta ante sus hermanos, admirado del esplendor del descomunal toro blanco de brillante pelaje, con aliento de olor a azafrán, que salió de las aguas enviado por Poseidón como señal de que le apoyaba frente a sus rivales, lo encerró en los establos reales para semental en vez de sacrificarlo en honor a la divinidad, lo que enojó al dios, que suscitó a la reina Pasífae una pasión incontrolable por el toro. Esta, con la ayuda del arquitecto Dédalo, que le creó un ingenio en forma de vaca hueca para aparearse, pudo satisfacer su fiebre pasional y parir posteriormente al Minotauro.

Según Françoise Frontisi-Ducroix, que ha examinado bien el proceso de hibridación, a Minos, que ignoraba en principio la aventura adúltera de la reina, el nacimiento del Minotauro le inquietó, aunque quizás no le sorprendió, dado que no se trataba del primer toro que entraba en la familia. Se podría, pues, suponer un resurgimiento genético. Avergonzado Minos por este ser monstruoso, manda que lo encierren en el laberinto, diseñado también por Dédalo, que irá a parar a él con su hijo Ícaro por venganza del rey, y del que ellos sí saldrán gracias al invento paterno de las alas de cera.

Lo que resta de la historia implica a Teseo, príncipe ateniense que llega voluntariamente a la isla en compañía de los jóvenes que cada nueve años se sacrificaban al monstruo por orden de Minos. Dará muerte al hombre-toro con la ayuda de la enamorada Ariadna, hija del rey, que le proporcionará el ovillo de hilo, guía y ayuda para encontrar la salida, y una diadema brillante que disipará las tinieblas.

Siguiendo a la Frontisi-Ducroix, el Minotauro es un monstruo de síntesis, ya que su existencia sólo fue posible mediante intervención técnica. El monstruo, producto de dos especies incompatibles, pertenece tanto a la cultura como a la (contra) natura. Difiere de los otros híbridos en tanto que éstos pueden constituir razas completas, mientras que él es un espécimen único. Parece un ejemplo peligroso de manipulación genética, ya que el híbrido es mucho más monstruoso que la suma de sus componentes. No come forraje como los rumiantes, ni pan y carne hervida como los humanos: es antropófago de carne cruda. Con él estalla la frontera que separa la cultura del salvajismo.

El Minotauro se sitúa en el centro del Laberinto, símbolo de los impulsos irracionales. Teseo, su asesino, simboliza la mente consciente abriéndose paso en las regiones desconocidas y emergiendo de nuevo por virtud de la inteligencia, esto es, su propio conocimiento (William Robín). Es en ese centro donde tiene lugar la lucha entre el principio de la Vida y el principio de la Muerte. Con la victoria del primero sobre el segundo se vence también la dificultad de la salida y puede producirse el nacimiento (o el renacimiento), aunque, paradójicamente, haya que recurrir a la muerte para conseguir el pleno disfrute del sexo y la vida, como Osima nos hizo entender magistralmente en "El Imperio de los Sentidos".

El imaginario del toro en el Mediterráneo Antiguo está presidido por una legendaria potencia sexual y supone el arquetipo de la violencia latente. Los dioses supremos de los que depende el mundo eran toros o se manifestaban como tales, símbolo, encarnación o atributo de creación de vida. El caos, la fuerza enorme y brutal, la naturaleza incontrolada y hostil, se podía domesticar humanizándola. ¿Podría ser éste el origen de nuestro mito?

El Minotauro nace, según esto, para ser subyugado. Este símbolo de vida y pulsión primitiva que representa las fuentes oscuras de la creatividad, opuestas y complementarias a las fuentes de energía intelectual, es la fuerza que ensaya una última insurrección contra el hombre ordenador sometido a los dioses, clave de la oposición entre lo apolíneo y lo dionisiaco.

V

Visto lo anterior, no es de extrañar que el mundo de la cultura y el arte haya tenido tan presente al Minotauro, emblema de rebeldía ante lo establecido y capaz de soportar infinitos desdoblamientos al mejor interés de cada artista y cada época.

Así, en los convulsos años treinta, Picasso hace su propia interpretación del mito. Identificado con él y fascinado por esa mitad humana, lo representa actuando como lo haría él mismo: un minotauro que se rodea de mujeres y artistas en alegres orgías porque, conociéndose un monstruo, sabe que no puede ser amado por sí mismo.

La ambivalencia del Minotauro atrae la atención de los surrealistas. Es la fuerza irresistible que se rebela contra las leyes de la lógica humana, incumpléndolas, y, bordeando los límites de lo irracional, ofender a los dioses. Lo identifican con sus propias convicciones estéticas y vitales: libertad desenfadada, violencia a ultranza, insumisión y revolución total.

El Minotauro de José Lucas se ha alimentado culturalmente de aquellos otros minotauros que en contadas ocasiones han demostrado ser depositarios de la inagotable manifestación del mito. Pero sólo como constatación de que éste era capaz de canalizar sus propias pulsiones, sus contradicciones más íntimas, y encontrar en él la traducción libre y sincera de su angustia vital, unida a la energía contenida que le bulle tensando el deseo.

Por eso comprende perfectamente esa animalidad inescindible del lado humano del endriago, su inocencia y su tristeza como víctima regida por un atroz destino. ¿Era acaso la criatura responsable de aquella unión? ¿Por qué ha de expiar una culpa que no es suya? Y si ha de expiarla,

¿quiénes somos nosotros para erigirnos como jueces?, ¿acaso no participamos igualmente de esa animalidad? Bataille nos recuerda que hay una clara relación entre la importancia de la moral y el desprecio hacia los animales: este desprecio quiere decir que el hombre se atribuyó en el mundo de la moral un valor del que los animales carecían, elevándose muy por encima de ellos. Sólo el diablo mantuvo la animalidad como atributo. Esta es la herencia y el filtro que nos sitúa en la sociedad.

He tenido el privilegio de poder asistir al comienzo y desarrollo de esta obra de José Lucas. Sin mediar apenas palabras, la intención de cada trazo rezumaba elocuencia, que venía a ser la confirmación del interés por la carnalidad de una criatura sin culpa, con el sino del inocentemente cruel condenado a serlo y a padecer por serlo. Pero esa bestialidad que espera al victorioso héroe solar para ser vencida dista mucho de responder a los cánones al uso. Observando el resultado, éste obliga a repensar el recorrido de retorno ocupado por un hilo de amor que espera devolvernos a la luz.

Si el artista lleva años en su voluntaria peregrinación por las tinieblas, ha llegado por fin al centro del arcano, donde va a encontrar aquello que tanto desea. Se va a ver reflejado en el propio conocimiento. En el fondo del laberinto figura, como tantas veces, un espejo. Tras las vueltas del camino descubre en la meta el último misterio de su búsqueda: él mismo. El hombre está llamado a enfrentarse y a sostener un duelo consigo mismo en el corazón de esa maraña. Un duelo con el monstruo, que resulta ser el doble del héroe.

Es una lucha incierta, porque en el fondo no se atisba la victoria, y en nuestro corazón se adueña la piedad por cualquier muerte. No existe ciertamente el deseo de abandonar del todo las tinieblas, tememos añorarlas; abrigamos un oscuro sentimiento de ternura por la vida monstruosa que pretendemos destruir. Nos hemos identificado con el artista, que se ha convertido así en el anti-Teseo.

VI

Esta dualidad, que se encuentra tipificada en alguno de los numerosos ensayos que sobre el Minotauro se han escrito, adquiere en la obra de José Lucas unos matices particulares que la hacen exclusiva, debido a las motivaciones que hace tiempo presionan emocionalmente al creador y le llevan a desembocar en un torrente expresivo con su actual protagonista.

Conocedor profundo de este mito en concreto, y de las maneras abiertas de enfrentarse con cualquiera de ellos, a las que todo auténtico artista debe aspirar cuando decide su aproximación, se sumerge de lleno en la plasmación de las criaturas sin percatarse que está recorriendo simultáneamente el laberinto. Ha traspasado la barrera en cuanto examina detenidamente el carbón en su mano o elige una noticia impresa para que forme parte y materia de alguna parcela de la obra. Es como entrar en la cuarta dimensión distorsionando el espacio y el tiempo. Su reflexión se simultanea con el impulso, y si aquélla queda instalada en el terreno de la poesía, la colosal fuerza que se desprende del inconsciente viaje laberíntico retroalimenta su alma, tanto en la expectante angustia como en su testimonio insobornable.

El lento vómito de ternura y lujuria que ha ido segregando en el interior comienza a recorrer cada extremo de su cuerpo y partiendo de los

umbrales del alma, guiado por el dorado hilo del talento, enredándose en los meandros que le genera cada víscera y escapando finalmente hacia los brazos, donde buscando las manos, los dedos, se derrama la sustancia, cristalizándose en las manchas, en los trazos, haciéndose visible el valioso objeto habitante del centro del perdedero.

Alguien ha dicho que la manera absolutamente idónea de introducirse en el laberinto es morir..., por lo que supone de tránsito a un mayor conocimiento que no se adquiere únicamente con los sentidos, sino con el anhelo.

Amante y conocedor del mundo taurino, Lucas sabe bien de las cualidades del animal, y selecciona y potencia las que desea plasmar en la mitad humana (su mitad humana). El vigor y la nobleza descuellan con firmeza en el copioso trabajo.

Aunque el vigor del toro puede implicar violencia y sexo, la primera no se hace patente en momento alguno; porque la violencia es odio, y aquí lo que transpira por todos lados es amor; un amor desahogado, un amor instalado en el sexo, un amor enfebrecido que busca, cuando menos, el mismo placer y semejantes oportunidades que conocieron su padre-toro y Pasifae en aquella playa, artilugio de por medio. De ahí que este amor se allegue al placer exclusivo, al amor pornográfico.

Es éste un aspecto que interesa especialmente a José Lucas por lo que de marginal tiene en nuestra formación social. Si en la soledad del centro el híbrido se consume de erotismo, pues eso es el deseo en la ausencia de pareja, añorando la relación carnal y el sexo conocido intermitentemente, ahora, cuando el artista le regala la oportunidad del disfrute sin límites, su furia animal celebra la ocasión hasta el delirio, aún cuando su humana experiencia le recuerde que atrás deja otro placer mucho mayor y más dulce: el del deseo de desbordar sin llegar hasta el fin, sin dar el paso.

*Lucas sigue planteándose el tema de la transgresión; como ya lo hizo en *El Retablo de la Lujuria*; busca el límite para excederlo. Pero el tiempo desdibuja de continuo cualquier límite, lo desplaza y enmascara, a la vez que lamenta estar falto de prohibiciones y tabúes, que son motor de la verdadera creación. Por ello, si la transgresión se torna difícil porque no se cree en la prohibición, el artista recurre a la profanación, algo que ya señalaba Georges Bataille en *"El erotismo"*.*

La presencia del Minotauro introduce la bestialidad, que canónicamente quedó excluida de la perfección de la belleza. Con esa animalidad se presenta la posesión, la mancha que ensucia el camino, y de ese modo crea motivos para desear la perfección, mientras se experimenta la dicha de profanarla (Bataille).

Es un magnífico argumento para mantenerse en los márgenes, donde reside la vida verdadera. "La pornografía, como expresión máxima de lo que conlleva amarse los cuerpos, me parece una de las manifestaciones más nobles del ser humano" (José Lucas). Es la defensa de la explicitud, ya recorrida por la obra oscura de tantos maestros que, incluyendo los dibujos de urinario, demuestra la insatisfacción latente en muchos espíritus, manifestándose en estos gestos de rebeldía. A propósito de ello, Cocteau

decía: "El mundo acepta las experiencias peligrosas en el terreno del arte porque no toma el arte en serio, pero en la vida real las condena".

VII

La otra cualidad ya señalada de nuestra bestia es la nobleza. Existe un tono general no premeditado que nos acerca de algún modo al personaje, que nos ayuda a comprenderlo y hasta a simpatizar con él. Es donde más sutilmente se transparenta la afinidad del artista con el motivo escogido.

En ningún momento el hombre-toro queda representado de forma mínimamente odiosa. Lucas, que es persona disciplinada y con las ideas muy claras, se comporta en su obra como lo haría en cualquier momento y lugar de su existencia. Sabe que pinta para él y para que lo observen los demás. Posee a la criatura tanto como la criatura lo posee a él: una comunión artística de singular intensidad. Por esa razón, aun en los momentos que aspira a ser más transgresor, tiene con el fruitor de su obra la cortesía de cederle la iniciativa al invitarle a hacerlo con la mirada; y lo consigue con algo distinto al mero contenido anecdótico: lo hace ayudado de una acumulación de significantes sensoriales con resultados intencionadamente inciertos.

Vemos al Minotauro furioso, al soñador, al nostálgico de mar (pues del mar proviene, como todos los monstruos de laberinto que guardan la creencia en un principio acuático del proceso de creación), al que prepara con ilusión su momento de placer entregándose cual sibarita a la libación de un refinado caldo, al melancólico, al onanista, al resentido, al fugazmente feliz ebrio de lujuria, ... Y siempre le reconocemos en nuestro más profundo yo, en nuestra íntima dualidad, a la que nos familiarizó Stevenson con el Dr. Jekyll y Mr. Hyde.

Nos acordamos del Salvaje, ese ser habitante de la Naturaleza, peludo, depositario de instintos primarios, lascivo,..., que personificaba para los europeos lo opuesto al civilizado morador de la Polis, hasta que, domesticado y manipulado, se le iba buscando un caritativo hueco en la sociedad, aunque fuese de sirviente o escultórico guardián de palacios, asimilado por George Frederic Watts al Minotauro, en el óleo donde se le representa mirando al horizonte, esperando que le traigan su alimento, o, por fin, su muerte para liberarlo de tanta angustia.

Somos capaces de entender que el Minotauro no personifica solamente las potencias oscuras ni los ciegos instintos que anidan en el alma humana: es un ser lleno de sufrimiento que se consuela con las terribles estrecheces de su vida instintiva mientras espera la luz. Estos símbolos no se pueden abordar de forma racional; se han de percibir sentimentalmente. El arte crea signos concretos en forma de metáfora visual, aludiendo a relaciones que alcanzan el valor del símbolo.

VIII

La traducción plástica de estos sentimientos, como vehículo comunicador que José Lucas propone para hacernos partícipes de su aventura, se busca deliberadamente fuera de toda escala. En ningún momento se renuncia al componente sobrecogedor que en nuestra cultura arrastra el Minotauro.

El personaje es explorado y sorprendido en secuencias muy distintas, que recorren el camino que separa lo íntimo de lo exhibicionista, adquiriendo para cada ocasión la técnica expresiva que inmediateza la intención: del apunte mínimo multiplicado hasta lo inabarcable, como fotogramas de una secuencia única, hasta el colosal retrato que asombra y estremece.

A diferencia del tratamiento picassiano, que utiliza el papel y un suelto trazo fino para relatar los escarceos eróticos en la intimidad de la penumbra de una sala, con atmósfera de álbum clandestino, aquí, por contra, todo está presidido por el descaro de quien se siente orgulloso y desinhibido con el despliegue de sus sentimientos.

Algo queda en común: el papel como soporte. Ya he comentado otras veces que en la obra de Lucas los recursos tradicionales (lienzo, papel, ...) y las formas supuestamente convencionales de presentar los resultados suponen el trampolín escogido para comunicarse con el que contempla la obra. Desde ese campo de juego conocido por las partes resulta más constatable el alcance de cualquier distorsión, del acercamiento o la provocación. Llegado el caso, se puede lacerar desde un caballete.

El tamaño de nuestro cuerpo nos suministra el patrón comparativo ante otras formas; y aquí nos enfrentamos a figuras colosales y también a reducidos dibujos, suponiendo, de entrada, una actitud hacia la obra que inicia y predispone una intención previa al diálogo que el artista desea. Pero hay más: cuando se escoge la escala titánica, tanto si la figura se retuerce como si contempla tiernamente un pez entre sus brazos, se escoge también disponer de una superficie para contar. El cuerpo del Minotauro nos relata su peripecia no sólo a través de la anécdota de su postura sino en las texturas que pueblan el campo de su cuerpo, los trazos y manchas que todo lo ocupan, la densidad de contenido que soporta la aproximación hasta el contacto. Esta riqueza barroca en la percepción permite innumerables descubrimientos que pueden trastocar una agresión directa en sutil ironía; una piel de bronce desde la lejanía, en la metáfora de lo clásico a través de un collage teñido con noticias de actualidad. Y cuando el cuerpo no soporta más cabida, aún existen los fondos.

En esta multisemanticidad, producto de la poesía incorporada, estriba la inagotable aventura de la obra de arte. En nuestro caso descubrimos nuevas pieles en cada mirada, como el reptil que posee la facultad de cambiar periódicamente la suya.

Otro reto estriba en el uso que Lucas hace de la acuarela. El Minotauro que se busca, tan vigoroso y visceral, parece el menos adecuado para dejarse descubrir con semejante técnica que participa del desvanecimiento que le imprime el agua. Pero este monstruo es un ser que proviene del agua, y ése era un asunto difícilmente renunciabile en el juego de guiños culturales que pueblan el planteamiento global de toda la obra. La aparente contradicción expresiva se resuelve en la fuerza de los bordes, en los límites de la mancha de color aguada donde se agolpan los pigmentos. Dibuja con las fronteras, consiguiendo esa amordazada ferocidad que inquieta la mirada y transmite el deseo.

IX

Sé que José Lucas, cuando se planteó trabajar sobre el Minotauro, además de dar rienda suelta a su creatividad valiéndose del mejor personaje que podría reflejar su búsqueda y su circunstancia, era consciente que homenajeara al monstruo denostado, enemigo peligrosísimo y cruel que es imprescindible en toda comunidad para justificar su orden y enorgullecerse de él.

La tristeza que destila todo el enfoque de aproximación cultural a este Minotauro propicia aún más el hecho artístico. Hay pérdida y ausencia en el argumento que alimenta el acto imaginario que nos ocupa, y la obra se erige en sustituto del objeto perdido. "La creación es la aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio del sentimiento de tristeza como señal de superación ... Gracias a su obra, el artista perpetuó a esa posición y le da consistencia y forma. Lo que permite vencer la tristeza es la capacidad de no identificarse más con el objeto perdido, sino con una tercera instancia, código, forma, esquema. Nombrar el sufrimiento, exaltarlo, diseccionarlo, ... sin duda, un medio de salir del duelo". (Marie France Castarede).

Por un lado, el artista declara sentirse cansado sin saber bien el motivo de su desesperación, instalado en la contradicción como método de continuo aprendizaje : "La duda y la contradicción son dos pilares fundamentales en los que se debe apoyar un artista verdadero. La duda enriquece al hombre." José Lucas). Por otro, ha elegido el riesgo para esta empresa.

La conciencia de la posibilidad de equivocarse expresa en todo hombre un aumento de su propia libertad espiritual. Tan sólo quien puede equivocarse siempre, quien no tiene más guía que su inspiración, el dictado de su propio espíritu, puede considerarse real y completamente libre.

Por ello, una vez contemplada toda la obra, nos queda la sospecha, más bien la certeza, de que José Lucas ha quedado voluntariamente atrapado en el centro del laberinto, lugar de conocimiento. Su vuelta al exterior sólo supone el atractivo riesgo de continuar equivocándose, esquivando sabiamente el deseo de encontrar la salida.

Acompañando a Karsten Harries, debemos atender la idea de Nietzsche de que los modernos deseamos un hilo de Ariadna que nos lleve de vuelta al laberinto, aunque requiera el coraje de enfrentar al minotauro o al demonio²¹⁵

José Lucas da en esta obra una nueva lectura al mito, el 'yo' del pintor se traduce en el del Minotauro y en las distintas acciones y partes que este pintor va descubriendo y desarrollando en su interpretación plástica. Tenemos ante nosotros un Minotauro que asume el mundo desde un punto de vista desde el que el pintor lo objetiva y lo ve. Es éste

²¹⁵ Molina, J. A., "Ida y vuelta al corazón del laberinto." Catálogo Minotauro, José Lucas. Murcia Cultural, S. A. Murcia: Pictografía, S. L. 2004

un Minotauro que nos transmite una gran ternura, a la vez que un profundo erotismo plástico y poético.

Lo que realmente cabe destacar de estas pinturas es la estrategia interpretativa del cuadro, más que la estrategia discursiva del mito. Por otra parte, la modernidad reside en que José Lucas confía la historia del mito a la figura central de una serie temática que enmascara su propio 'yo'. En esta versión moderna del Minotauro los caracteres son situaciones condicionantes del personaje, a la vez que su pensamiento y su elocución. El artista identifica acción y caracteres y ha hecho de estos el centro de la acción.

La interpretación que José Lucas hace del mito ve en el héroe Teseo tanto sus éxitos como sus fracasos, a la vez que ve una recuperación de su rival, el Minotauro. Podemos apreciar en estas vastas obras cómo el artista rescata la dimensión erótica individual del mito. Retoma de esta figura mitológica tanto la imagen de su fuerza física como la de su erotismo. La obra nos revela desde un Minotauro ingenuo, tierno y satisfecho hasta un Minotauro maduro, con mirada de sátiro y que se sabe dueño de su propio poder, pasando por el decepcionado, desilusionado y descreído.

Al margen de estas múltiples visiones que José Lucas tiene del Minotauro, en todos los cuadros queda patente la grata visión que tiene de él. No sólo ve en él un tema sobre el que pintar, sino que va más allá y encuentra desde su instinto, ingenuidad y pureza una nueva forma de analizar nuestro tiempo, nuestro mundo, nuestra realidad, dejándonos ver la conexión existente entre el hombre y el animal y mostrando dos aspectos, el del hombre en el animal y el del animal en el hombre.

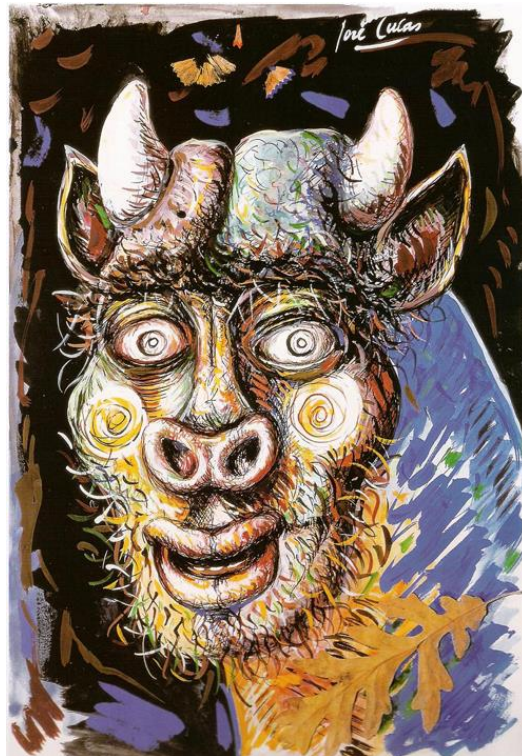


Figura III.122, Minotauro de José Lucas, Tinta, gouache, collage y grafito sobre papel/49 x 34 cm

Minotauro es la obra más importante del artista murciano, la inauguración de la muestra supuso una revolución en el mundo artístico. Tras permanecer unos meses en el Palacio del Almudí en Murcia, la exposición se trasladaba a Madrid, entonces todos los medios nacionales y todas las revistas especializadas se hacían eco de este trabajo. Una exposición que constaba de un cuadro en gran formato (3,80x14m): en técnica collage y acrílico sobre papel encolado a contrachapado montado sobre bastidor, titulado *Minotauro y Golondrina (Obra inacabada)*, varios cuadros de 366x155 cm en técnica mixta sobre papel, titulados *Minotauro*, igualmente titulados les acompañaban varias aguadas y collage, dibujos de grafito,... Un total de 100 obras.

CON MUCHA CARA / «Esa hermosa vanidad de gustarnos a nosotros mismos sobre todas las cosas es imprescindible» / «Me aburro mucho con los pintores» / «Tenía esa idea de provincias de que los artistas conocidos se refugiaban en el Café Gijón y como quería ser famoso, allá fui» / «No creo que haya nada superior a dos o tres docenas de cuadros que hay en el Prado»

JOSÉ LUCAS / PINTOR «Me tengo idealizado»

COTE VILLAR
Entre el expresionismo alemán y el viento de Levante, entre la hechura murciana y el color de los zapatos, José Lucas vive en una tierra singularísima y fértil fecundada por los colores de su mente maigra y sorprendedora del barroquismo. Ahora expone en Conde Duque su impresionante visión del Minotauro.
Pregunta.— De todos los mitos, el Minotauro, ¿por qué?
Respuesta.— Me parecía fascinante desde el punto de vista plástico, pero no quería hacer un Minotauro al dictado de la fábula. Me hecho un labirinto y lo he situado en un mundo espléndido, mágico, ligando con esa cosa orgánica de un bicho que nace para gustar más que para sufrir.
P.— Si hubiera usted una religión, ¿sería el hedonismo?
R.— Sí, y el epicureísmo y el hedonismo.
P.— ¿No queda hoy algún mito?
R.— El único que queda es el hombre.
P.— ¿Viene a cuento entonces el tema del Minotauro?
R.— Totalmente. Es una de las propuestas literarias y plásticas más actuales que hay. La modernidad más absoluta sigue estando en lo clásico.
P.— El Minotauro, ¿es hombre o animal?
R.— Es leyenda. Como todos los mitos se inventó para hacer más fácil la vida diaria. Por ejemplo, Narciso. Esa hermosa vanidad de gustarnos a nosotros mismos sobre todas las cosas es imprescindible. Es una forma de vida.
P.— La famosa vanidad del artista.
R.— No. La vanidad del artista va en función de su incultura. Narciso lega más con la autoestima. Si no le gusta a sí mismo, ¿a quién le va a gustar?
P.— ¿John Lennon no es un mito?
R.— Qué va Lennon, ¡hacemos a sus productos mercaderías que como sacos, mueren.
P.— ¿Y por qué los admiran?
R.— Por facilidad. Es el antipensamiento, la adormidera, símbolos de las sociedades modernas que están muy por debajo de la mitología clásica.
P.— ¿Tiene usted idealizado a alguien?
R.— A mí mismo. Mi soberbia me impide admitir a nadie que no sea yo mismo. Hay que ser sincero.
P.— ¿Le llaman el 'pintor de los poetas'?
R.— Cuando tuve que elegir me aterraba más el mundo de los buenos literatos. Me aburro muchísimo con los pintores.



El pintor José Lucas tiene una idea muy personal sobre el mito del Minotauro. / ACOGIA 2004

Orígenes. Cieza (Murcia), 1945.
Cursillos. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Murcia y en la Escuela Superior de Bellas Artes de Madrid. Residió en Alemania gracias a una beca, donde empezó su pintura del expresionismo alemán. En los 70 vuelve a Madrid, donde entra en el círculo de los intelectuales. Su obra ha sido objeto de numerosas exposiciones, la última de las cuales se puede ver hasta enero en el Centro Cultural Conde Duque.
Aficiones.— «Lo que yo tengo son vicios, no aficiones».
Debilidades.— «Las que me dejan tener más vicios».
Virtudes.— «Los impredecibles para vivir. Los virtuosos son seres polígonos».
Defectos.— «Los necesarios para vender».

P.— Llegó a Madrid en el 69.
R.— Era muy jovenito y me parecía increíble. Mi padre, que venía con cierta frecuencia, me hablaba de esta ciudad como si fuera inalcanzable y no la tenía mitificada. Tenía esa idea de provincias de que todos los artistas conocidos se refugiaban en el Café Gijón, y como quería ser famoso, allá fui. Yo era un pelín destarajado, cínico, hablaba de lo que no sabía... los hace gracia.
P.— Probó la noche.
R.— Clíver, Café Gijón, Bocaccio... eran los tres parnosos donde se cocía toda la cultura. Yo me quería ser el mejor pintor de Cieza, pero así buen pintor en Madrid.
P.— ¿Madrid cayó del pedestal cuando se fue a Alemania?
R.— Hablo un choque evidente cuando comencé el trabajo expresionista alemán. Pero yo lo intuía. Siempre que iba al Prado, más que con Los Amigos, me quedaba anclado frente al Jardín de los Delicados de El Bosco. Es la llave de la pintura moderna.
P.— ¿Eso no es tener un mito?
R.— Es tener una admiración desmedida.
P.— El Prado, ¿qué opinión le merece?
R.— No creo que haya nada superior a dos o tres docenas de cuadros que hay en él.
P.— ¿En ningún museo?
R.— En ninguno, y conozco la mayoría de las pinacotecas del mundo.
P.— ¿Con cuál se queda?
R.— Las señoritas de Avignon, el Guernica, y media docena más de pinturas de Picasso.

¿Es verdad que destruye un 70% de lo que crea? ¿O más. Casi todos los cuadros que pinto son malísimos»

P.— Hoy no lleva sus zapatos rojos.
R.— No. Hoy tengo una comida con unos ritos y voy a ver si les vendo un cuadro.
P.— ¿Lo hace usted mismo?
R.— No soy persona de someterse al soborno de la galería. Nadie mejor que un pintor para vender su trabajo.
P.— ¿Es difícil vivir sólo de la pintura?
R.— Nunca he vivido con grandes angustias. Seguramente he sido un hombre que he tenido más suerte de la que me he merecido.
P.— Uno de los cuadros que está expuesto en Conde Duque, que mide 14 metros de ancho, ¿a quién se lo va a vender?
R.— Yo no lo he pintado para venderlo, sino para aprender de él. Es una lección permanente sobre lo que nunca volvería a hacer.
P.— ¿Eso es verdad que destruye un 70% de lo que crea?
R.— O más. Lo que yo quiero es no arrugarme nunca de lo que regalo o de lo que vendo. A veces salvo solo un trazo que me sea un aprendizaje y luego lo incluyo en un collage posterior. Esa es la mejor manera de guardar experimentalmente. Casi todos los cuadros que pinto son malísimos, por eso me quedo solo con unos pocos.

Figura III.123 Entrevista a José Lucas con motivo de la exposición Minotauro en el Centro Conde Duque de Madrid. Diario EL Mundo, Madrid, (4/11/2005)



En trabajo en perfil, apaisado y perfil. Otro para sus amigos el cuadro más color. Cabeza de toro, perfil y apaisado.

Nostalgia del Minotauro. Exposición. Llegan al Centro Conde Duque las monumentales interpretaciones del pintor José Lucas sobre esta legendaria figura

MARCOS RICARDO BARNATÁN
Nostalgia del Minotauro. Llegan al Centro Conde Duque las monumentales interpretaciones del pintor José Lucas sobre esta legendaria figura.
El poder de los cuadros de José Lucas impresiona al visitante, están pensados como un todo, como un espacio que atrapa al espectador. En sus obras se mezcla todo lo que el arte puede ofrecer: la fuerza, el espíritu, el color, el ritmo y el espacio entre sí. Los cuadros son, siguiendo la tradición de los grandes maestros, una obra de arte que atrapa al espectador.
El cuadro más, siguiendo la tradición de los grandes maestros, una obra de arte que atrapa al espectador. En sus obras se mezcla todo lo que el arte puede ofrecer: la fuerza, el espíritu, el color, el ritmo y el espacio entre sí. Los cuadros son, siguiendo la tradición de los grandes maestros, una obra de arte que atrapa al espectador.
El cuadro más, siguiendo la tradición de los grandes maestros, una obra de arte que atrapa al espectador. En sus obras se mezcla todo lo que el arte puede ofrecer: la fuerza, el espíritu, el color, el ritmo y el espacio entre sí. Los cuadros son, siguiendo la tradición de los grandes maestros, una obra de arte que atrapa al espectador.

Figura III.124 Reportaje sobre José Lucas con motivo de la exposición Minotauro en el Centro Conde Duque de Madrid por Marcos-Ricardo Barnatán. Diario EL Mundo, Madrid, (17/10/2005)

En los diferentes artículos y reportajes se califica la exposición de impresionante: “Impresionante es el mejor adjetivo para calificar la exposición de José Lucas en la Sala de Bóvedas del Centro Cultural Conde Duque. Una espectacular explosión de color a través de un particular recorrido por el mito del Minotauro. Un paseo a través de 100 obras que reciben al espectador como un golpe de energía, de potencia. Esa potencia arranca de la figura protagonista, a la que el pintor se enfrenta desde múltiples frentes, y se detecta en la intensidad de los colores y en el gran tamaño de algunas piezas, una medida en la que el artista se siente cómodo, que le permite descargar de toda la fuerza de su temperamento levantino.(...) Un retablo de 14 metros de largo por cuatro de alto (el doble del *Guernica* de Picasso) cargado de símbolos en medio de una vegetación exuberante en la que se ve al Minotauro en la actitud vengativa de violar a una mujer y cuya contemplación provoca una cierta sensación de asfixia. Lucas recrea, en definitiva, una atmósfera barroca donde se respira el erotismo, la reivindicación del goce de la vida, lo que, por otra parte, se convierte en motor de su trayectoria.(...) Si hubiera que buscar alguna explicación, si no bastara con contemplar estos trabajos realizados con técnicas mixtas (aguadas, tintas, acrílicos, grafitos y collages) dejándose impactar por ellos, se podría decir –lo dice el artista- que, en el fondo, si algo ha perseguido, ha sido “la desmitificación del Minotauro”. “He querido crear mi propia fábula, sacándola e su vida siniestra optando por una visión orgiástica, muy en la línea del surrealismo”, confesó, identificándose entonces con las pinturas de El Bosco, con la atmósfera infernal de La Divina Comedia de Dante, “germen de todo el surrealismo del siglo XX”²¹⁶.

Las revistas especializadas en arte también se hacían eco de la exposición de Lucas: “Hace más de un lustro, el *Retablo de la lujuria* cerraba una etapa en la obra de José Lucas (1954) en que predominaban el negro sobre el color y cierta tendencia informalista y abstracta en lo figurativo. La nueva serie sobre el Minotauro supone la vuelta de un Lucas de un figurativismo más clásico, más pintor y poseído por fulgores mediterráneos. Este nuevo trabajo, aún marcado con el sello de su autor, no tiene mucho que ver con lo anterior. Aquel *Retablo* avanzaba ya elementos tales como el uso de formatos monumentales, la definición de la figura, la serie, el apoyo en el papel y en el

²¹⁶ Rodríguez, E., “José Lucas se enfrenta al Minotauro”. Madrid: Diario El Mundo. (12/10/2005)

collage. También se atisbaba cierta violencia. Pero el *Minotauro* puede ser considerado como una especie de catarsis de todos los intentos anteriores del de Cieza.

Las obras presentes en esta ex- posición, que llega a Madrid de la mano de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, en su variedad, comparten ciertas características. En primer lugar el uso de una tosquedad casi salvaje, brutal. Es ésta una pintura que podríamos llamar "de mano grande", apoyada en el dibujo y con un manejo del color más de raya que de masa. La paleta elegida ayuda en ese uso explosivo, bastante *fauve* pero también naif: una paleta vistosa hasta casi la ceguera pero siempre equilibrada, colores puros que se aplican sin más sentido que celebrar una desenfadada orgía de luz. Además, hay que tener en cuenta dos elementos esenciales. El soporte empleado es el papel. Un papel que puede ensuciarse, que puede estar sucio ya antes de empezar a pintar.

Además, Lucas se sirve de un uso del collage que se confunde con la técnica mixta, incluyendo en las obras materiales que van de recortes de periódicos o papeles pintados hasta elementos pesados. El taller y la vida de Lucas están en el *Minotauro*. Por último, junto a aguadas más comedidas y dibujos en papeles medianos, varias obras muestran al muralista que es Lucas y su pasión por el gran formato. Ello culmina en ese collage y coda gigante en que *Minotauro* copula con su madre en medio de un vergel donde la pintura restalla en una ferocidad no vista, poseído el pintor por un *Minotauro* sexual, alucinado, ebrio y desesperado²¹⁷.

En otra publicación de arte se definía al *Minotauro* como el monstruo hedonista: "Enfrentarse cara a cara al *Minotauro*, después del combate que mantuvo con él Picasso, bien podría parecer un suicidio artístico. Pero José Lucas, lejos de achicarse con el reto, ha cogido el toro por los cuernos (valga el símil) y le ha dado la vuelta al mito, reinterpretando la fábula a contracorriente. En lugar de fijarse en la tragedia de este mitad toro-mitad hombre, de su condena al sacrificio y al martirio, ha buscado la cara más lúdica, festiva y hedonista del monstruo, su lado más dionisiaco, poderoso en lo carnal y lo sexual. Todo ello, pasado por el tamiz mediterráneo que impregna a sus óleos. En el Mediterráneo, dice, está su epicentro emocional. El resultado es una exposición,

²¹⁷ Pozuelo, A., "*José Lucas: dentro del Minotauro*". Madrid: Revista El Cultural. (27/10/2005, pág. 29)

organizada en colaboración con la Comunidad murciana y la Caja de Ahorros del Mediterráneo, que reúne casi un centenar de obras centradas en este ser mitológico, nacido en las entrañas de Pasifae-, en el Conde Duque.

Casi dos años y medio ha rondado en este artista la idea del Minotauro, que embestía sin cesar en su imaginario. Tanto en pequeño (aguadas y lápices) como en gran formato (destaca una espectacular técnica mixta, «Minotauro y Golondrina», de 3,80 por 14 metros), el color se desborda en la reinterpretación del mito, desplegando una paleta riquísima. Aunque quizá llama más la atención la furiosa pincelada, casi enfermiza, que va dando forma al animal-hombre. Si nos fijamos con atención en las obras, José Lucas hace un guiño a la actualidad con trozos de periódicos, por los que desfilan desde Ana María Matute, hasta Bo Derek, la Gioconda o Eva Sannun. Bibliófilo empedernido, este pintor con aspecto de cantaor flamenco y alma de poeta, ha tratado a lo más granado de la intelectualidad del siglo XX. (...) Al igual que el Minotauro picassiano representaba la animalidad del genio (no olvidemos que su propia nieta Marina hablaba de él como un caníbal), el de José Lucas -al que no imaginamos como un Hannibal Lecter moderno- es también autobiográfico: “Uno se autorretrata inevitablemente, uno pinta aquello que vive”. Pasional con todo aquello que le preocupa, a sus 59 años ya no le interesa ser original. Tan sólo busca la intensidad. Su Minotauro desbocado cabalga por su propio laberinto: está desmitificado de leyendas para crear la suya propia. Es un Minotauro del siglo XXI. O más bien muchos: ingenuo, tierno, decepcionado...y, por qué no, con un toque de entrañable sátiro²¹⁸”.

Para Almudena Baeza, el Minotauro de Lucas recrea una fábula festiva: “Un minotauro colorista, con la gama que inventaron los *fauves* que vivieron en la Costa Azul y que tanto gustó a los expresionistas alemanes. Una paleta que se aplica, unas veces, con el trazo suelto y hedonista del Picasso ceramista que vivió en Vallauris (pequeño pueblo mediterráneo francés), y otras, mediante el frenético rayado que modela las cabezas de *Las señoritas de Avignon*.”

²¹⁸ Pulido, N., “*El monstruo hedonista*” Madrid: Revista Guía de Madrid ABC. (14/10/2005, pág. 54)

También admite la representación *lucasiana* del monstruo la técnica del *collage* y aún la del ensamblaje de objetos diversos: maderas, una cesta azul, una brocha, un abanico o los restos de las ceras empleadas en la construcción de la imagen (violeta, naranja, cadmio, verde, rosa y negra). Algunos dibujos de lápiz de grafito recuerdan el insistido gesto del morboso dibujante Roger Crumb. Unas aguadas pequeñas y enmarcadas en dos series, de 30 y 20 piezas cada una, hacen aflorar el componente surrealista, blando, daliniano de la figura del Minotauro.

Pero son los grandes ensamblajes verticales, retratos de formato clásico, los que más se acercan a la verdad plástica que el artista trata de transmitir: “He pretendido hacer una desmitificación del Minotauro, sacarlo de su vida terrorífica y crear mi propia fábula, ofrecer una visión festiva, orgiástica, pintándolo en plena potencia física y sexual”. Es el suyo un sincero intento de representar lo que el artista quiso ser: un minotauro feliz frente al Mediterráneo²¹⁹”.

3.2.3.2 MITOLOGÍA, MÚSICA Y PINTURA

El Minotauro de José Lucas fue mucho más allá, y en su interrelación con las artes no sólo se une a la literatura, además de su interconexión con los clásicos, con la Divina Comedia de Dante, con el mundo de ensoñación de Borges y Cortázar; Minotauro de Lucas se convirtió en el intertexto de unas partituras creadas por Miguel Franco y Antonio Narejos. Es el Minotauro de Lucas unos de los mejores ejemplos de intertextualidad entre literatura, pintura y música. Es “*el color de la música*”, como el propio Lucas, definiría: “Cuando la obra de esta exposición “Minotauro” estaba en marcha, se desarrollaba su ejecución en el taller, Enrique González Semitiel, musicólogo y coordinador –por otro lado- de Actos Paralelos de esta muestra, me propuso movido por no sé qué extraña intuición e impulso, que la música, una determinada música, debía de tener presencia, convivir con lo más medular, con lo más intenso y profundo de lo que este conjunto de obras encerraba en su discurso plástico.

Nunca, mientras duró la realización de estos cuadros, pensé que esta obra pudiera ser la motivación, el motor que pusiera en marcha la rica imaginación creadora de dos

²¹⁹ Baeza, A., “*Fábula festiva.*” Madrid: revista La luna de Metropoli. El Mundo. (14/10/2005, pág. 31)

grandes músicos: Miguel Franco y Antonio Narejos, quienes han compuesto –cada uno por su lado-, sendas piezas musicales magistrales: la primera para cuarteto de cuerda; la segunda para piano. No pude imaginar, en ningún momento, que esta presentación plástica provocara la creación exprofesa de estas dos partituras. Unas obras que cohabitaran con los cuadros de “Minotauro” sin entrar en colisión, estableciendo un curioso maridaje entre música y pintura. Es decir, que gracias a Antonio Narejos y Miguel Franco se interrelacionaran, entre sí, estos dos puntos artísticos.

Cuando digerí la inquietante propuesta de González Semitiel y entendí plenamente su intención, que inundó un urgente y frenético deseo de ver hecha realidad esta singular, atractiva, interesante y poco común aventura.

Dos compositores contemporáneos: Miguel Franco y Antonio Narejos frente a la obra pictórica, frente a esta representación nada ortodoxa del mito griego. Cuadros éstos con olor a color impregnados de olor a música por estos dos creadores; dos artistas actuales, renovadores, auténticos, que han conseguido derramar su música sonora, real, sobre esa otra música callada, mágica, espiritual de la pintura. Una musicalidad que toda obra de arte verdadera debe llevar implícita.

Dos temperamentos musicales distintos. Dos maneras diferentes de interpretar lo que tenían ante sí. Reaccionaron de forma similar. Intuí que aquello podía funcionar. Cada uno por su lado dejaban entrever su inquietud, cierta preocupación; también un cierto desconcierto. Circunstancias y fenómenos estos que, sin duda alguna, siempre son los primeros compases que mueven a los artistas verdaderos a ponerse en situación; es decir, a entrar en la misteriosa e inexplicable actitud creadora.

El milagro se ha producido, porque estos dos magníficos músicos, Franco y Narejos, fueron picoteados –de manera hermosa- por el mágico pájaro de la creación²²⁰.

²²⁰ Lucas, J., “*El color de la música*” Músicas para minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Antonio Narejos piano, Cuarteto Saravasti. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005) Consultado en <https://joselucaspintor.wordpress.com/pintura/minotauro/>

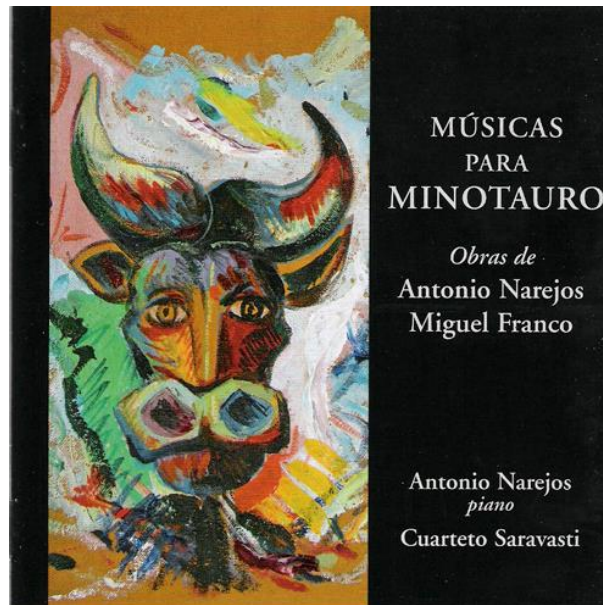


Figura III.125, Portada del CD: Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

MÚSICAS PARA MINOTAURO
Minotauro de José Lucas, Antonio Narejos
Piano: Antonio Narejos

1	I. Pesante ed energico	4,28
2	II. Scherzo	3,27
3	III. Lento con molta espressione	3'09
4	IV. Vivace	1'49
5	V. Deciso	1'46

Nueva visión del Minotauro, op 78. (Según las pinturas de José Lucas),
Miguel Franco

Interpreta: Cuarteto Saravasti

Pars prima		Pars secunda.	
6	I. Introitus et bestialitas. Allegro molto pesante. Piu allegro. Lento e sostenuto.	3'53	
7	II. Chorea prima. Allegretto alla marcia.	3'10	10
8	III. Obscuri sub nocte. Molto moderato.	3'36	11
9	IV. Chorea secunda. Molto allegro. Andante mosso.	3'24	12
			13
			14
			15
			16
			17
			18
			19
			20
			21
			22
			23
			24
			25
			26
			27
			28
			29
			30
			31
			32
			33
			34
			35
			36
			37
			38
			39
			40
			41
			42
			43
			44
			45
			46
			47
			48
			49
			50
			51
			52
			53
			54
			55
			56
			57
			58
			59
			60
			61
			62
			63
			64
			65
			66
			67
			68
			69
			70
			71
			72
			73
			74
			75
			76
			77
			78
			79
			80
			81
			82
			83
			84
			85
			86
			87
			88
			89
			90
			91
			92
			93
			94
			95
			96
			97
			98
			99
			100

Figura III.126, Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

“NUEVA VISIÓN DEL MINOTAURO, OP.78 SEGÚN LAS PINTURAS DE JOSÉ LUCAS”

Escribí esta obra a petición del pintor José Lucas con el fin de que formara parte de los actos culturales que habrían que celebrarse en torno a su exposición “El Minotauro”.

El primer impulso creativo lo recogí del tremendo impacto emocional que produce la contemplación de la obra de Lucas: una sucesión ingente de distintas formas y expresiones del ser mitológico, dilucidado éste con una fuerza expresiva desgarradora, reafirmado con trazo excesivo e impetuoso casi siempre, aunque traicionado de cuando en cuando de cierta melancolía.

Si el torrente de sonoridad me lo proporcionaba el pintor, para la estructura formal del cuarteto acudí a quien primero plasmó literariamente la leyenda del Minotauro: el poeta latino Pubio Ovidio Nasón (43 a.C- 17d.C) en cuya obra “La Metamorfosis” se refiere a la leyenda del Minotauro, retratado éste como un ser sanguinario y descarnado, causante de todo tipo de tragedias y desgracias.

Entre la letra y los lienzos iba yo poblando poco a poco el pentagrama de figuras danzantes, de manera que, a cuestras con la plástica de Lucas y la poesía de Ovidio, construí la música pensando en las escenas de un ballet.

Introitos et bestialitas prepara al espectador para la narración del mito a la vez que describe los amores de Pasifae, la esposa de Minos, con el toro blanco que Poseidón hizo surgir de las aguas. Como fatal consecuencia nace el terrible Minotauro, un monstruo con cabeza de toro y cuerpo de hombre que habita el Laberinto y cuyo apetito sólo lo sacia el sacrificio de un hombre cada novilunio. Antes el hostigamiento del Rey Minos, En Chorea prima se alza Teseo, hijo único del rey de Atenas, Egeo, ofreciendo su vida por la salvación de la ciudad: si uno de los jóvenes conseguía matar al Minotauro y salir del Laberinto, no sólo salvaría su vida, sino también la de sus compañeros, y Atenas sería por fin liberada. En un clima de recogimiento y profunda reflexión viaja Teseo a Creta. *Ops curi sub oscuri sub nocte* expresa con onduza el compromiso del hombre frente al destino. El coraje y el temor atados en un mismo espíritu. Chorea secunda ilustra de forma viva y expresiva la agonía de los jóvenes huyendo del Minotauro a través del Laberinto. El desenlace siempre es fatal, el monstruo se cobra su víctima.

Se suceden en *Cadentiae* un retrato del rey de Creta, grandilocuente y colérico en la voz del tenor de la viola; un momento de osadía de Teseo a través del timbre profundo y rico del violonchelo; Ariadna y Fedra, hijas del Rey Minos, representadas por los violines, pasean cerca de la prisión donde Teseo fue arrojado. *Filus Aridnae* es un

movimiento perpetuo en donde, armado de una espada y de un ovillo, Teseo logra dar muerte al Minotauro y encontrar la salida. *Variationes chorales* ponen de manifiesto la inexorable autoridad del Destino. Liberada la ciudad de Atenas, Teseo embarca en secreto a Ariadna y también a Fedra, quien no quiso abandonar a su hermana mayor. Tras refugiarse en Naxos por una tormenta, Ariadna no aparece y Teseo, con gran pesar, se hace a la mar sin ella.

Chorea finalis : al fin, el barco apareció en el horizonte ateniense, pero Teseo, abatido por la desaparición de Ariadna había olvidado izar las velas blancas, signo de su victoria. Loco de dolor, el rey Egeo se arrojó al mar que desde entonces lleva su nombre. Tras un cierto tiempo, los atenienses reunidos en asamblea, ofrecieron la corona a Teseo, quien se casó luego con Fedra y reinó por largos años²²¹. Miguel Franco (2005).



Figura III.127, Partitura de Miguel Franco. Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)



Figura III.128, Partitura de Miguel Franco. Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

²²¹ Franco, “M., *NUEVA VISIÓN DEL MINOTAURO, OP.78 SEGÚN LAS PINTURAS DE JOSÉ LUCAS*”, Músicas para minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Antonio Narejos piano, Cuarteto Saravasti. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

“MINOTAURO” de JOSÉ LUCAS, para piano”

Con esta composición he pretendido reproducir las coordenadas espaciotemporales del Gran Minotauro. La distribución de las diferentes secciones propone un itinerario sonoro a través del cuadro, impulsado por las sensaciones vividas en un viaje apasionante.

Frente a la obra de José Lucas, cada fragmento visitado me iba dando su propia respuesta, que sólo en el interior de un sueño era posible hilvanar en el *continuum* de una narración.

Cual navegante fascinado, se mostraban ante mi regiones salvajes, criaturas bestiales y fantásticas, superpuestas en una violenta sinfonía de luces y colores. Al mismo tiempo, ninfas y pléyades me regalaban en tesoro íntimo de su expresión lírica. Un tesoro hecho de piedras preciosas, céfiros alados, gemidos de fuego y líquidas ondinas.

La técnica del collage, fue atrapando a cada jirón mis vivencias, mis pensamientos y emociones, articulado todo en un lenguaje común. Arquitectura perfecta de la pasión que por momentos dejaba abiertos, en *non –finito*, agujeros oscuros hacia el abismo.

Con la esperanza de encontrar nuestro origen común, decidí permanecer allí, absorto, buceando entre limos y arcillas, a la busca del arquetipo con que se modeló el primer Minotauro. Antonio Narejos²²² (2005).

²²² Narejos, A., “MINOTAURO” de JOSÉ LUCAS, para piano” Músicas para minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Antonio Narejos piano, Cuarteto Saravasti. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)



Figura III.129, Partitura de Antonio Narejos. Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

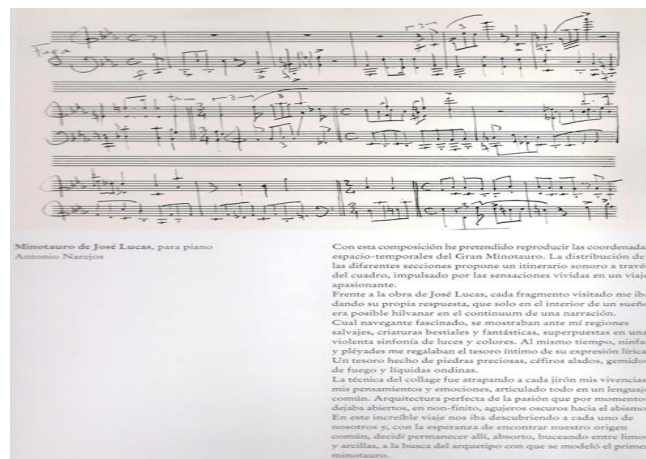


Figura III.130, Partitura de Antonio Narejos. Músicas para Minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

La música de Narejos y Franco para el Minotauro de Lucas ensambla la relación entre la pintura y la música, el catedrático de Derecho Romano, Antonio Díaz Bautista (2007)²²³ escribía que sin duda por las profundas diferencias técnicas entre ambas formas de expresión artística, las relaciones entre música y pintura no han sido nunca muy fluidas. Cuando la música ha aparecido en los cuadros, ha sido casi siempre desde un aspecto puramente visual. Los conciertos de salón o campestres, los personajes que tocan, cantan o bailan, y los propios instrumentos musicales, han sido aprovechados por los pintores como motivos plásticos, sin pretender, o, al menos, sin lograr, que su representación suscitase en el espectador alguna sugerencia auditiva. La enigmática viola, arrinconada por Velázquez en Las Hilanderas, no despliega sensaciones musicales, sino

²²³ Díaz Bautista, A., “Música y pintura” Murcia: Ababol, Diario La Verdad. (6/1/2007)

que añade un punto más de misterio a un lienzo sobradamente misterioso y desconcertante. Quizá nuestro Ramón Gaya sea de los pocos pintores que ha imprimido un cierto sentido musical a su obra. Ni siquiera la pintura abstracta, que, al prescindir de la referencia a los objetos reales, podría haber asumido más fácilmente las connotaciones musicales, se ha prodigado en este aspecto, salvo algún caso excepcional, como, por ejemplo, las nebulosas, casi sonoras de Zóbel. Por el contrario, en el lenguaje de los comentaristas musicales, ha sido más frecuente el empleo metafórico de conceptos visuales y, consiguientemente pictóricos. Al hablar de música se recurre, a menudo, a expresiones como colorido, notas luminosas o sombrías, paleta sonora y otras de este tipo. Mussorgsky no tuvo inconveniente en glosar musicalmente los Cuadros de una exposición y el término pictórico impresionismo es universalmente admitido para caracterizar la música de Debussy y Ravel.

Me han venido a la mente estas reflexiones a propósito del disco, que comento esta semana, titulado Música para Minotauro, en el que los compositores Antonio Narejos y Miguel Franco traducen en música las sensaciones producidas por las pinturas que José Lucas dedicó al célebre monstruo mitológico. La interpretación de la partitura de Narejos corre a cargo del propio autor al piano, y la de Franco es traducida por el Cuarteto Saravasti. Por cierto que no esta la única ocasión en que este conjunto de cámara entra en contacto con la pintura, ya que el pasado otoño rindió homenaje a Mozart en la Sala Velázquez del Museo del Prado, en un memorable recital, ante el cuadro de Las Meninas. Las aladas notas del Genio de Salzburgo tuvieron la ocasión de entrar en el melancólico ambiente del Alcázar madrileño y posarse sobre la tierna infantita rubia, que llevaba esperándolas tres siglos y medio.

Si el Minotauro de los dibujos de Picasso es un monstruo refinado y elegante, en su desvergonzado vitalismo, un cínico bon-vivant trasplantado de Creta a las playas de Antibes, el de Pepe Lucas es brutalmente telúrico, arrolladoramente abominable, inmisericorde, como la lava incandescente de un volcán en erupción, pura energía desmesurada, desnuda pasión sin el menor ápice de raciocinio. No caben con el Minotauro de Lucas pactos ni componendas, tan sólo es posible lo que con él hace el pintor: rematarlo, como Teseo, a golpes violentos de color, herirlo a fuerza de pinceladas y amortajar su cadáver sanguinolento en el ataúd del lienzo. Por eso pienso que ni Antonio

Narejos ni Miguel Franco han pretendido hacer músicas del Minotauro, sino para el Minotauro, porque lo que recogen sus notas no es la desgarradora presencia del monstruo, sino la epopeya de su vencimiento por Teseo-Lucas. Sus partituras, a modo de réquiem, nos traducen la emoción estremecida que nos dejó en el ánimo la visión de la espantable figura biforme del Minotauro, oprobio de la estirpe del rey Minos, fruto de la adúltera cópula de su esposa Pasifae con el blanco toro enviado por Poseidón, *Opprobrium generis foedumque patebat matris adulterium monstri novitate biformis* (Ovidio, *Metamorfosis*, libro 8).

3.2.3.3 LOS POETAS PINTADOS

José Lucas es el único pintor en la actualidad que ha retratado la poesía más significativa de nuestro país, tuvo la oportunidad de dibujar en vida a muchos de los poetas de la Generación del 27, literatos que él conocía muy bien tras años de encuentros y tertulias en el Café Gijón de Madrid, por eso sus retratos no muestran sólo la parte física del personaje, Lucas supo reflejar el trasfondo psicológico de cada uno de ellos, son paisajes del alma; de su relación personal con los poetas y con su poesía emergieron unos retratos que conforman una exposición única que algún día verá la luz. Al entrar a su estudio, situado en el barrio de Recoletos en Madrid, un hálito poético nos invade, entre pinceles, lápices y botes de pintura de todos los colores posibles se desparraman los versos; versos hechos pintura y dibujos hechos poesía. En las estanterías se amontonan libros y más libros desgastados por el uso apasionado y en una de las últimas dependencias de esta vieja vivienda los descubrimos a ellos. Dámaso, Jorge Guillen, Gerardo Diego o Aleixandre habitan allí mismo, al verlos una especie de vértigo invade al visitante. En silencio, están allí. Parecen haber sobrevivido a la historia, ahora comparten mesa con los poetas de la generación del 36, con escritores de la generación del 50 y otros muchos poetas de nuestro presente.

José Lucas los ha reunido a todos en su estudio, Luis Antonio de Villena o Colinas comparten confidencias con José Hierro, Alberti, Bousoño o Luis Rosales, entre muchos otros, mirándolos uno se siente un privilegiado, es una exposición magistral que aún la mejor poesía española. Algunos de estos retratos han visto la luz en varias ocasiones durante estos años, por ejemplo los dibujos de Dámaso Alonso, Rosales, Bousoño y

García López, formaron parte de la exposición “*Los escritores vistos por los pintores*” que se celebró en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, en la sala Goya, en 1980. Otros han figurado en distintos libros y publicaciones, como el retrato de Gerardo Diego, que fue incluido en la revista mensual *La Nueva Estafeta* en su número 15, en febrero de 1980. Y en abril del mismo año *La Nueva Estafeta*, en su número 17 publicaba otro retrato hecho por Lucas, el dibujo de Jesús Fernández Santos, escritor, novelista y cuentista perteneciente a la generación del 50 junto a otros grandes de la talla de Sánchez Ferlosio, Martín Gaité, García Hortelano o Aldecoa. Retratos que se han mostrado en parte pero que, sin duda, algún día, todos conformarán la exposición quizás más importante de este pintor ciezo y una de las muestras más relevantes de la historia de nuestro país.

En estas páginas tenemos el privilegio de poder ofrecer un adelanto de ese maridaje perfecto entre poesía y dibujo que José Lucas ha forjado a lo largo de su carrera, una lista de nombres que nacen de un profundo conocimiento y amistad entre artista y retratado, una lista que comenzó con la figura de Azcoaga²²⁴.

Entre los poetas encontramos a Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Rosales, José Antonio Muñoz Rojas, Enrique Azcoaga, Ramón de Garcíasol, Leopoldo de Luis, Rafael Morales, José Manuel Caballero Bonald, Salvador Pérez Valiente, Francisco Brines, Ildfonso Manuel Gil, Carlos Bousoño, Manuel Álvarez Ortega, José García Nieto, Manuel Alcántara, Alfonso Canales, Pablo García Baena, José Hierro, Ángel González, Félix Grande, Antonio Colinas, Marcos Ricardo Barnatán, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena, Jesús Hilario Tundidor, José Ramón Ripoll o Felipe Benítez Reyes. Una lista que continuará con los poetas más jóvenes y actuales que destacan en el panorama literario actual como Antonio Lucas.

²²⁴ Ver anexo 8.10. Retratos.

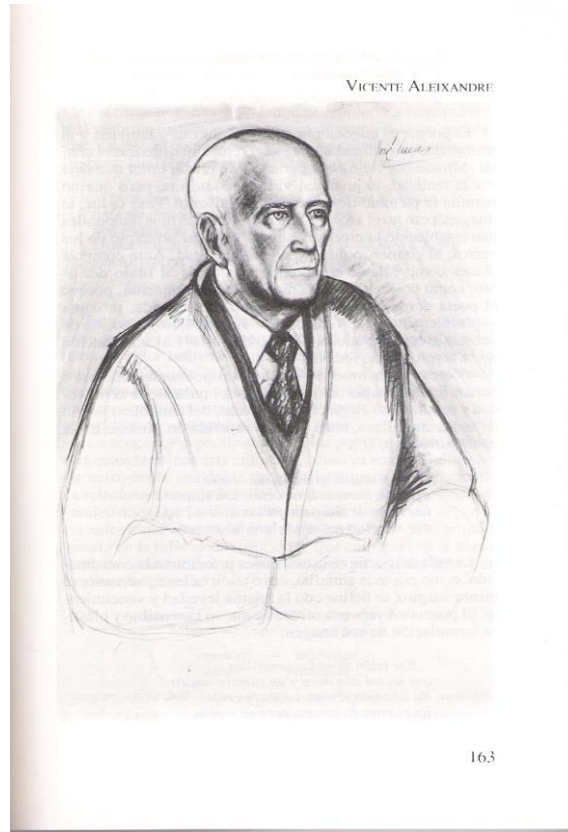


Figura III.131 Retrato De Vicente Aleixandre Por José Lucas

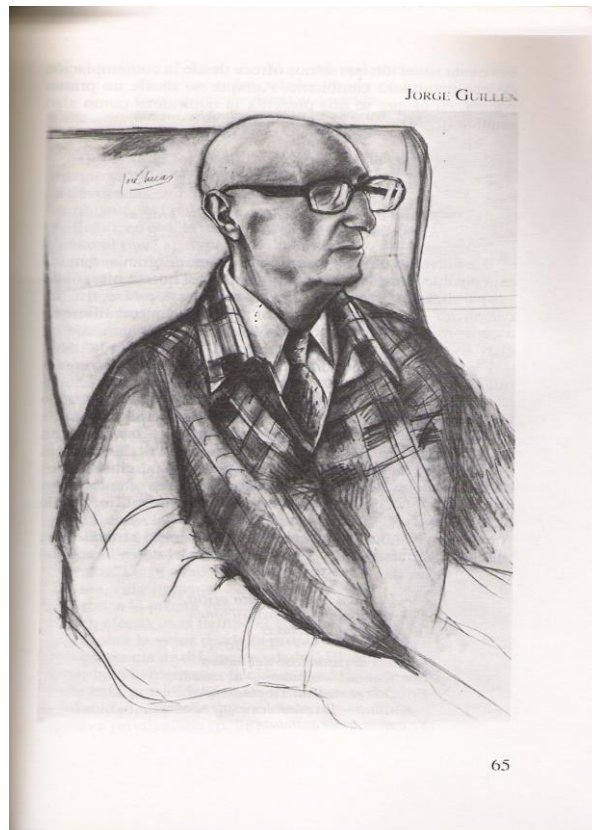


Figura III.132 Retrato De Jorge Guillén Por José Lucas

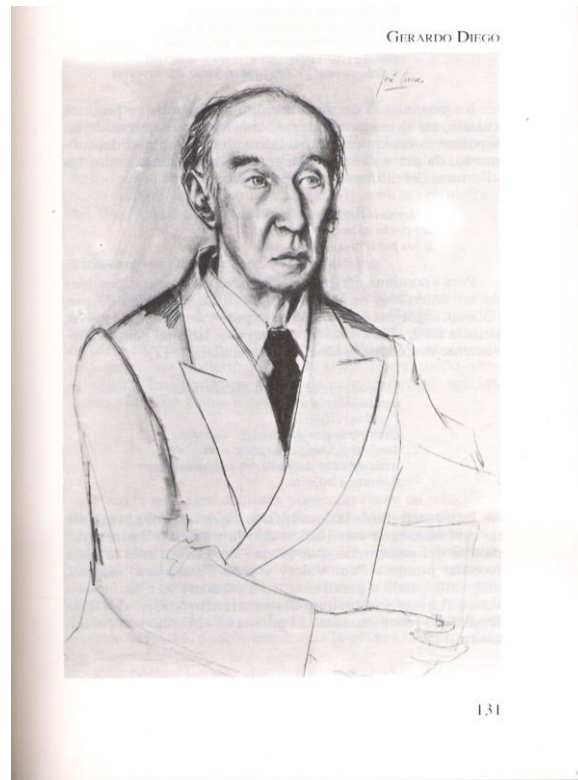


Figura III.133 Retrato De Gerardo Diego Por José Lucas

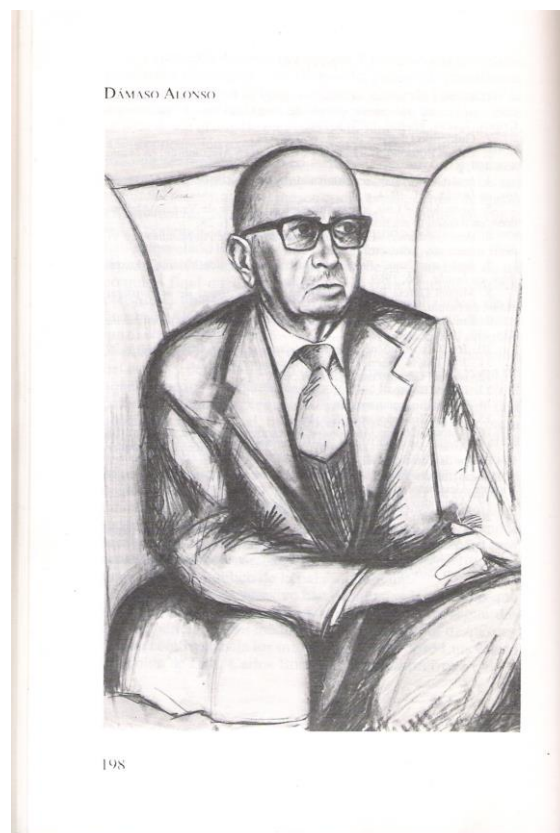


Figura III.134 Retrato De Dámaso Alonso Por José Lucas

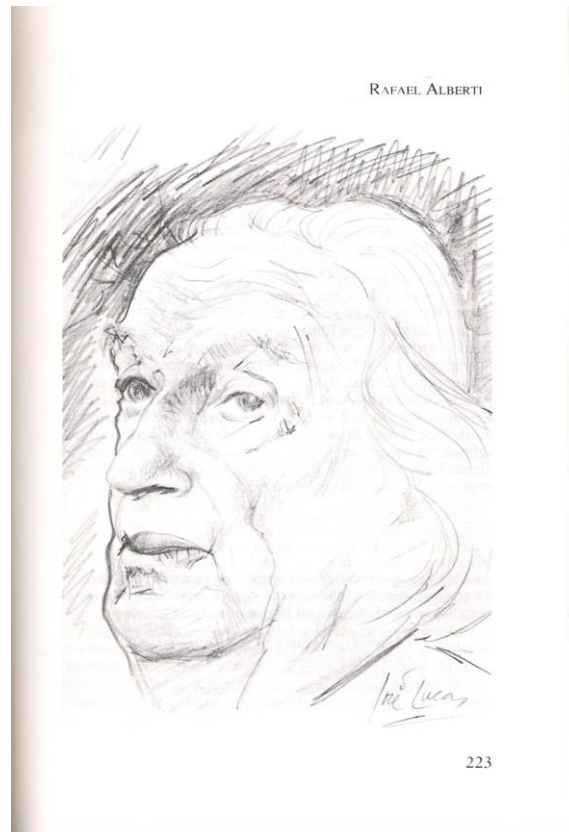


Figura III.135 Retrato De Rafael Alberti Por José Lucas

Entre los retratos pintados por Lucas también hay prosistas de la talla de Manuel Vicent, Leopoldo Azancot, Alonso Zamora Vicente, Jesús Fernández Santos, Antonio Buero Vallejo, Antonio Pereira o Francisco García Pavón.

Además hay dibujos a profesores y estudiosos de la poesía como Guillermo Díaz Plaja, Joaquín Casaldueiro, o el profesor y director de esta Tesis Doctoral, Pedro Guerrero Ruiz²²⁵.

Otros muchos retratos han formado parte de publicaciones, libros,... Por ejemplo, vemos el perfil del murciano Salvador Jiménez, en su libro *Papel de leja: (versos y coplas para un cancionero murciano)*, del año 2000²²⁶. En *Poesía de Senectud: Guillén, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, de Díez de Revenga

²²⁵ Para ver más retratos hechos por José Lucas a poetas, escritores y personas relacionadas con el mundo de la Literatura Ver los anexos: 8.10.2. Los rostros de la Literatura y 8.10.3. Otros Retratos. Algunos de éstos retratos se muestran en esta Tesis Doctoral de forma inédita.

²²⁶ Jiménez, S., *Papel de leja: (versos y coplas para un cancionero murciano)*, La Ribera (2000)

(1988)²²⁷, se incluyen los cinco retratos de los poetas que son objeto de estudio en este ensayo. Y en *Kitab para dos guitarras* de Mahmud Sobh (1979)²²⁸, se incluye un dibujo del autor. También hay retratos en ilustres exposiciones, como la pintura del que fuera Rector de la Universidad de Murcia, Juan Monreal. Una imagen pintada por Lucas en 1998 que forma parte de la Galería de los Rectores, un espacio que pretende ser una página para el recuerdo, reconocimiento y homenaje de las personas que han dirigido la Universidad de Murcia.

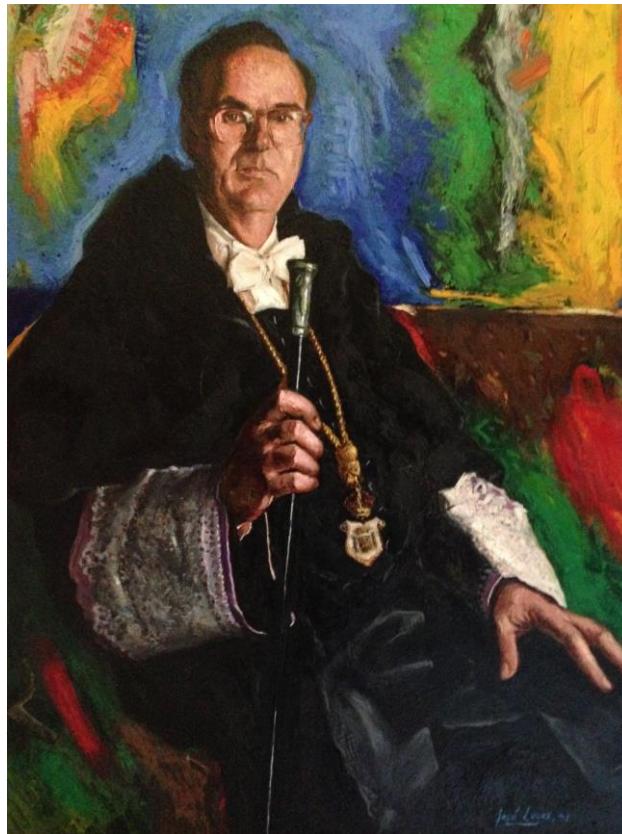


Figura III.136 Retrato de Juan Monreal, Rector Magnífico de la Universidad de Murcia Por José Lucas

Los retratos que hace José Lucas son diferentes. Los lleva a cabo, con amplios y definidos trazos que pretenden descubrir el alma del retratado y leer en su rostro el sentido de su obra. Lucas ha tenido la oportunidad de retratar a los mejores poetas de España y en sus rostros ha dejado traslucir la serenidad de una obra poética comprendida y

²²⁷ Díez de Revenga, F. J., *Poesía de Senectud: Guillén, Diego, Alexandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales*, Barcelona: Anthropos (1988)

²²⁸ Sobh, M., *Kitab para dos guitarras* Madrid: Real Musical (1979)

admirada. Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, y todos los de la generación siguiente han pasado de lo vivo a lo pintado gracias al pintor ciezano.

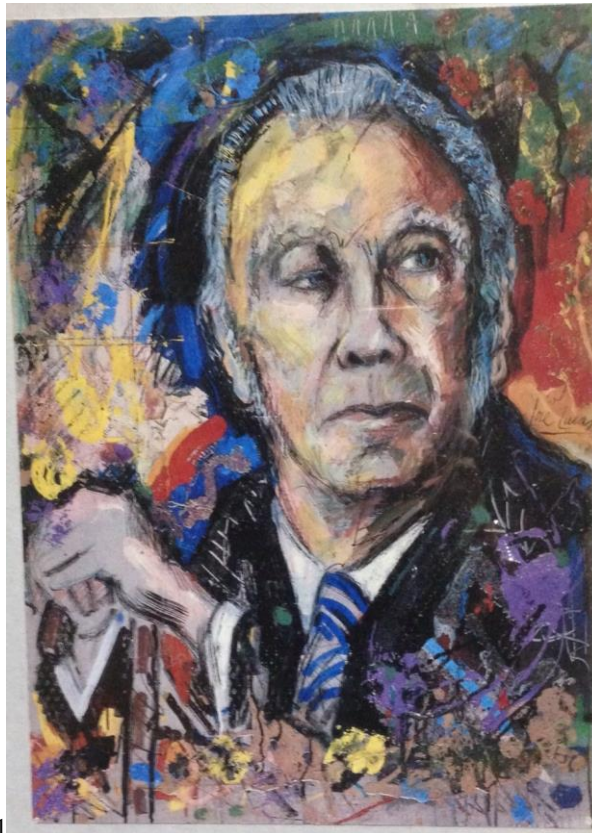
Hay en estos retratos un sentido de comunicación de las artes que no puede pasar inadvertido al lector de los poetas retratados. Una concepción de la poesía como parte de la vida y como fenómeno artístico del creador puede ponerse en relación con idéntica concepción de la pintura. La finalidad del arte supera, por este medio, su propio objetivo, y traspasa sin dificultad los límites de un determinado género de creación. Esto Lucas lo sabe bien y se plantea seriamente el poder universalizador de las artes, para lo cual pone en funcionamiento un viejo anhelo romántico: el de la comunión entre las artes. Música, pintura, literatura, ciertamente se revitalizan en la expresión barroca de este lector de poesía, de este degustador de las más selectas tertulias literarias españolas, a las que aporta algo que ya descubríamos en su pintura: la faceta violenta de su incombustible sinceridad. Por eso llega, en la conversación a convertirse, sin desearlo quizá, en un temido crítico de la poesía de los jóvenes que empiezan, y que se aproximan a las tertulias en busca del beneplácito de los consagrados. La opinión del pintor Lucas en ese momento puede ser decisiva, y muchos lo saben, porque su poética es la de la autenticidad, como se refleja en su propia pintura, vehementemente verdadera, sin alambiques falseadores²²⁹.

En otro apartado, se engloban los retratos trazados por José Lucas a poetas que aunque no conoció personalmente, han marcado su vida y su pintura, Borges, García Lorca o García Márquez²³⁰ son germen fundamental en el trasfondo de la obra del artista ciezano. Las obras de Lucas, son también Ficciones borgianas, comparten un mundo fantástico, metafísico y subjetivo, incluso parece que sus lienzos persiguieran *El Aleph*. Quizás José Lucas no compartió tertulias con Borges, aunque sí coincidió en alguna ocasión con él en el madrileño Café Gijón, sin embargo, si ha compartido a través de largas horas de lectura su mundo, sus dudas y sus miedos; seguramente por eso en el retrato de Borges, Lucas supo reflejar el alma del retratado en un mural de gran formato (100x70cm). Una pintura en acrílico y técnica mixta sobre cartón grueso, que cubrió las

²²⁹ Díez de Revenga, F. J., *José Lucas "El mundo del pintor."* En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

²³⁰ Ver Anexo 8.10.3. Otros retratos.

paredes de la Universidad de Murcia en el homenaje al escritor que la institución llevó a cabo con motivo del 25 aniversario de su fallecimiento.



11

Figura III.137 Retrato De Jorge Luis Borges Por José Lucas.

El retrato a Valle-Inclán, recordemos que Lucas desarrolló la escenografía para *Divinas Palabras*, gran conocedor de la obra de este dramaturgo; la pintura de Lucas está llena de personajes de teatro, como las figuras de Valle, las máscaras de Lucas son fruto de la ensoñación, son soporte de sueños, tragedia y fantasía, indefinidas en masas de color.

Pasolini, Neruda, Clarín, Baudelaire, Nietzsche, García Márquez,... también han sido retratados por Lucas. En la exposición *La mirada, Los dibujos de la bahía por José Lucas, obra 1985*, que se desarrolló en la Galería de Arte La Ribera en 1999, encontramos el homenaje del pintor a Aleixandre, Rimbaud, Juan Ramón Jiménez, Ezra Pound, Lope de Vega, Paul Eluard, Rubén Darío Pablo Neruda, dibujos que acompañan cada uno a un poema de los escritores citados²³¹. El homenaje a Pasolini formó parte de la muestra *José*

²³¹ Ver Anexo 8.10.3. Otros retratos.

Lucas, obra reciente, que sirvió para inaugurar la Sala de Exposiciones del Rectorado de la Universidad de Murcia en 1987. En la imagen destaca la mirada, parece como si a través de los ojos de Pasolini pudiéramos atravesar y recorrer el mundo más recóndito, trascendente y reflexivo del poeta italiano. Una profundidad que encontramos también en el retrato de Federico García Lorca. Una pintura que ilustra el libro, *Versos para Federico: Lorca como tema poético* (1986)²³².

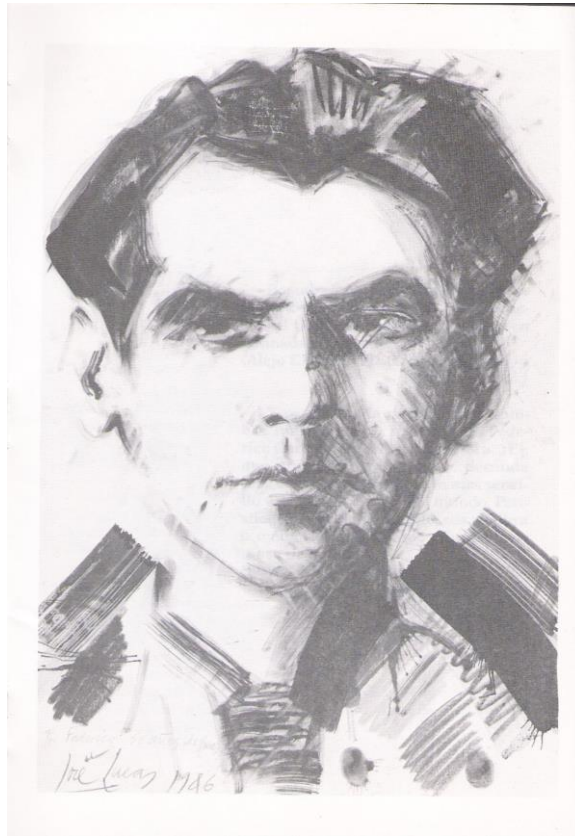


Figura III.138 Retrato De Federico García Lorca Por José Lucas

José Lucas realizó otro retrato a Lorca con motivo del cincuenta aniversario de la muerte del poeta. En 1986, la sexta Muestra de Teatro de Cieza se dedicó al escritor granadino, para su promoción se realizaron una carteles de grandes dimensiones con el rostro de Lorca dibujado por Lucas. Estos carteles se colgaron en las entradas de los principales municipios de la Región de Murcia. A través de estos dibujos, Lucas ha conseguido plasmar el universo del poeta granadino, recordemos que la interconexión del pintor con el mundo lorquiano es absoluta desde sus comienzos. La poesía y la obra de

²³² Castro, E., *Versos para Federico: Lorca como tema poético*. Edición de Eduardo Castro. Universidad de Murcia. (1986)

Lorca es una de las mayores influencias en la pintura de Lucas, por eso el artista murciano, gran conocedor de su literatura, nos descubre la personalidad, los sueños, la inhóspita soledad, los miedos y recovecos de Lorca a través de unos trazos que conforman el mundo lorquiano centrado en su mirada. En definitiva, los retratos de Lucas son paisajes del alma, son el sello y el rostro de la interconexión entre la pintura y la poesía que recorre toda la obra de Lucas.

3.2.3.4 PINTURA POÉTICA.

La imposición del arte moderno ha supuesto la abdicación del orden canónico de la referencialidad realista lo que ha contribuido a “abrir” relativamente las posibilidades de sugerencia del texto plástico; ensanchando y potenciando a su vez la colaboración fantástica de los receptores. El intertexto lector ha cobrado una especial relevancia debido a la postulación de una posibilidad infinita de lecturas del texto artístico. Es lo que sucede con las obras de José Lucas, para poder dar sentido y establecer determinados significados referenciales el intertexto lector debe ser amplio y debe tener presente los códigos y raíces de los que bebe el artista.

La interconexión de la obra pictórica del pintor murciano con la literatura se dibuja en cada una de sus creaciones. Una interrelación que para el artista tiene su máximo exponente en “*Casi un paisaje*”, un óleo que acompaña al poema “*Vida*” de Hierro, en el catálogo “*¿Quién sabrá de la suerte de la línea, de la aventura del color?*” (2012)



Figura III.139 "Casi un paisaje" (Acrílico sobre lienzo / 146 x 114 cm)

"Vida"

*Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.
Grito «¡Todo!», y el eco dice «¡Nada!».
Grito «¡Nada!», y el eco dice «¡Todo!».
Ahora sé que la nada lo era todo,
y todo era ceniza de la nada.
No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)
Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.*

José Hierro

(de Cuaderno de Nueva York, 1998)

En el óleo “*Casi un paisaje*” podemos ver la “*Vida*” de José Hierro, el Todo que subyace de los colores más vivos y brillantes del cuadro, se parte del verde más esperanzador para dar paso a una amplia paleta de colores que después queda reducida en Nada, en el negro más absoluto. Las masas de color van perdiendo forma. La materia se deshace, la vida se va apagando a través de la pintura que va cayendo y perdiéndose por lienzo,.. “*después de tanto todo para nada*”.

Además de “*Casi un paisaje*”, en la exposición “¿Quién sabrá de la suerte de la línea, de la aventura del color?”, otros muchos lienzos han encontrado su nexo de unión con poemas de Bousño, Antonio Lucas, Manuel Machado o Jaime Siles. Una muestra de referencialidad que sólo en el título es ya un claro ejemplo de intertextualidad, recordemos que se trata de uno de los versos que Alberti dedicó a la pintura.

Los títulos, ya sean de una exposición o de un cuadro, es el primer comentario efrástico de la obra. Por definición, el título que el autor elige para él o, más propiamente, la relación que el título establece con la obra que nombra, que puede ser meramente descriptiva o ir mucho más allá en sus alusiones. Si, además el título está tomado de una obra literaria, la resonancia verbal se multiplica exponencialmente, uniendo para siempre un texto concreto a la imagen correspondiente: “no hay pregunta que deje sin respuesta²³³”. La actitud del pintor ante la obra literaria hace al lector (de cuadros) atento, desde un principio, muy consciente del juego semiótico que se está produciendo en el lienzo.

Un juego semiótico que podemos ver también en “*Arquitectura del humo*”, donde el nombre de la muestra y el de todos los cuadros llevan por título un verso de García Lorca, ya que ésta exposición es un homenaje al poeta granadino. Lorca es para Lucas una fuente inagotable de imágenes.

²³³ García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria de los profesores*. En Estudios de lingüística, ISSN 0212-7636, nº 3 En (1985-1986)

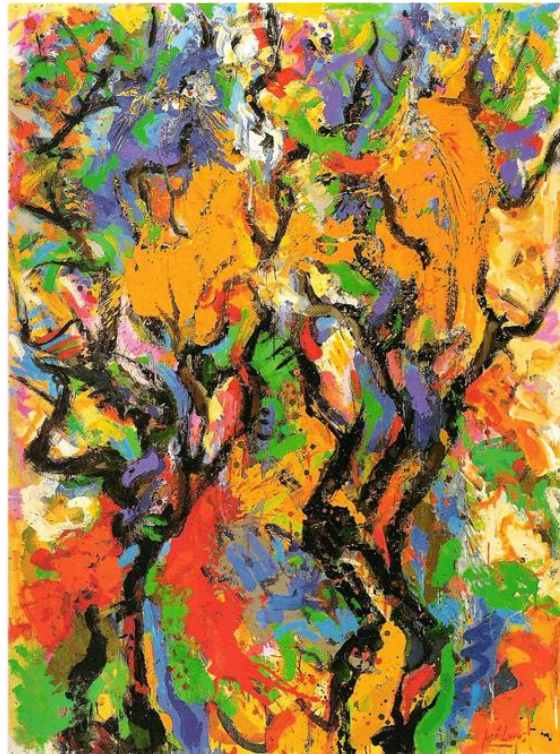


Figura III.140 “Disciplina y pasión de lo soñado” (Acrílico y resina sobre lienzo) 200 x 150 cm

“*Arquitectura del humo*” es una exposición saturada de vapor de colores, de un variopinto arco iris de ácidos y de tonalidades, de una gama gaseosa distribuida por los pinceles del artista ciezano.

La muestra se compone de acuarelas y óleos, y en unas y otros late un denominador común: el color puro, vivo, encendido,-y en las telas- con toda la fuerza y la rabia con que la pintura emana del tubo con frecuencia.

El artista del humo mezcla y dulcifica más las tonalidades en las aguadas, mientras consiente que los lienzos bailen un vals con la peonza del fauvismo incendiario.

Es el suyo un auténtico salmo dedicado a la arquitectura del humo, porque el humo cobra vida y alientos, las volutas juegan a ser figuras que levitan en la policroma atmósfera de la espiral.

Si las acuarelas son un estallido de color contenido, y en ellas el expositor aún domeña su imaginación, le brota el óleo más abigarrado, apuntando hacia un barroco carnaval de orgías multicolores, por entre cuyas rendijas asoma siempre omnipresente el alma del hombre.

La obra de Lucas rezuma lirismo hasta en los títulos, que son simples collares o aderezos en los que se engarzan, como ópalos, las palabras: “duelo de la noche herida”

Estos cuadros, sin duda, cuelgan sobre los versos de Alberti “para pintar la Poesía/con el pincel de la Pintura”. En ambos, en tantos otros artistas, pintura, música y poesía... son manifestaciones diversas de un mismo iceberg: el territorio último, incandescente, caleidoscópico y fugaz, del ser.

Los versos de Lorca que les dan título (fundamentalmente de “Romancero gitano” y de “Poeta en Nueva York”) no sustentan una representación pictórica literal del paisaje lorquiano. Sirven, más bien, como punto de partida y lugar de encuentro de un diálogo incesante. El pintor, como el poeta, apoyado en su mismo impulso, el impulso del duende, se adentra en territorio abrasivo de la materia, donde el tiempo es un presente dilatado gritando sin parar; donde el espacio es un abismo auroral inhabitable. Formas que son ritmos que son llamas que son sueños en perpetuo movimiento. Regreso al origen ígneo y el cegador, al hábito fundacional, a la llama de amor viva inagotable. Reencuentro, leve e imborrable, con el magma inmemorial de la materia.

Arquitecturas del humo, cicatrices del fuego siempre vivo heracliteano, estos cuadros de Lucas, como piezas de cerámica recién sacadas del horno y puestas a enfriar, nos sitúan en el instante límite del cambio, en el lugar insostenible de la permanencia.

Ahí, donde el agua se vuelve mariposas, donde joven y desnuda la imaginación se quema, donde la sangre cristaliza mientras suena en todo sin sonar en nada...

Donde el tacto es la luz vibrante que quema y resuena y disuelve la lengua líquida de la conciencia. Fusión/fisión, sístole/diástole, presencia/ausencia... nada, ni la nada siquiera, permanece fijo en el flujo inflamable del color. Llegar al final es un nuevo comienzo, retroceder avanzando y tocar fondo; remover, aunque sea fugazmente, nuestras más íntimas raíces. Vertiginosa experiencia, experiencia poética de la transustanciación. Honda cima, ámbito de la co-fusión suprasensible. Lo señala Jaime Siles en los magníficos versos que le dedica al pintor: “De pétalos de luz pasión emerge,/ palmeras se disuelven en timbales/ de sales y de sedas siderales/ donde el cuarzo, del calcio, no diverge”.

El espectador actúa ante el lienzo, no como distante observador de trazos y colores, sino como copartícipe y cómplice de todo lo que ocurre en él. Magnética y elemental, esta pintura nos acerca, nos funde, nos disuelve. Adentrarse en ella es una experiencia inagotable²³⁴.

Otra de las exposiciones de Lucas más intertextuales es "*Homenaje a los poetas*", a la que Goldstein dedicó el siguiente texto "Hay un vértigo de días y un silencio de oficio en el arte auténtico. Torpe es delimitar el margen de una obra, sus orillas imperfectas. Tan sólo la mirada pone cauces de entusiasmo y esquinas de dolor en la observación, en la reflexión de la pintura. No es cierto que una obra, cualquier obra, sea un tiempo detenido. Nada hay de estático en el arte o no debe haberlo. El cuadro es un espacio mutante, una apostasía de sí mismo, una verdad a dentelladas. No es la primera vez que ante la pintura de José Lucas siento la extraña responsabilidad de la mirada, la comunicación incierta con una forma de entender el arte que goza tanto del oficio como de la vida, de esa sustanciación de formas y experiencias que van modelando una expresión singular.

Sería demasiado obvio especular con lo que ya sabemos. Es decir, cuáles son los puntos de partida de este creador, su afirmado expresionismo, su lumínico figurativismo extremado. Hay una honestidad implícita en su trabajo que nos ofrece de antemano las referencias de su origen, su raíz primera. A partir de ahí es donde empieza eso que denomino la responsabilidad de la mirada. Es decir, el compromiso de situarse ante la obra para entender ese desafío del límite que encierra esta pintura. Las modulaciones cromáticas, la inagotable imaginación de formas y la misma arquitectura de cada pieza responden a un calculado sentido de la intuición, a un intuitivo conocimiento de los alfabetos del arte, de sus materias y herramientas. Los óleos, los acrílicos, las aguadas, el dibujo... las teselas de ese mosaico íntimo que muestra ahora en la Galería Efe Serrano apuntalan una vez más la capacidad de aventura de un pintor que sabe de sus razones. "Homenaje a los poetas" ha titulado esta nueva cita, pues la poesía forma parte de su manadero emocional aportando nuevos modos en el decir sobre la piel del cuadro. "Pictura ut poesis".

²³⁴ Carcelén García, R., "*Pintar la poesía*" Elche: Información. (22/3/1993)

En la ya dilatada trayectoria de José Lucas hay una preocupación insobornable por destrenzar los interrogantes que subyugan con el simple gesto de un trazo. Hay en este artista una pasión desordenada y un equilibrio siempre por romper, para seguir iluminando los rincones arcanos del arte. No hay paroxismo en su forma de entender el oficio, sino una mediterraneidad de índole allamada y un lirismo salvaje que goza tanto de la acumulación matérica como de la esencialidad del grafito para las graneles series de dibujos. De esto último queda el deslumbrante testimonio titulado “El retablo de la Lujuria”, un conjunto celebratorio del sexo sin mordaza, un festín de cuerpos como una anunciación de la realidad, un extremado concepto del dibujo y el “collage”.

En esta ocasión, José Lucas vuelve a abrir el esenciero de su pintura, en la que se ha ensanchado el imaginario y ha seguido ahondando en la técnica. Ha ganado en perturbadora claridad. Quiero destacar esa serie de cabezas libres hechas como aguadas. Son un inventario alucinado, un aquelarre goteante que va impregnando cada uno de los papeles de un misterio distinto. La luz se inventa en cada pieza y se encalma. Aparece de nuevo la posibilidad del misterio en una trama tejida de agua que responde a una evolución en armonía con el resto de la exposición. Y es que en el recorrido de José Lucas hay una integración que llega por el hecho del desdoblamiento, es decir, de la búsqueda permanente de una naturaleza pictórica esencial²³⁵”.



Figura III.141 Cabeza. Aguada/papel 106 x 76 cm

²³⁵ Godstein, S., “*La responsabilidad de la mirada*”, en Catálogo “Homenaje a los poetas”. Galería Efe Serrano. (11/2002)

“Apuntaba antes a la claridad hacia la que va derivando la pintura de José Lucas. Sí, he dicho bien (quiero entenderlo así): claridad. En la acumulación, en la sobrecarga expositiva del color hay una pureza que va inundando los planos, un incendio ensordecedor que purifica y es una extensión más del silencio. Hay un ritmo en cada una de estas obras, ansia vibrátil por llegar al núcleo hirviente de una imaginería surrealizante que el gesto sabio, que la acción directa convierte en estupor expresionista. En una representación, en fin, de cierta forma de mirar el mundo. Diría que es un paso más en la autoexigencia de este artista.

Aparece de nuevo José Lucas con una artillería pura, nunca replegado a sus obsesiones, sino a su espacio plástico en general. La de confusión hoy no altera a su propuesta, probablemente la apuntala. Su militancia en la pintura hace más indomable su trabajo, que camina ya por una senda nueva en el soberbio conjunto de gran formato que, con el Minotauro de fondo, desarrolla desde hace dos años en sus distintos talleres. De nuevo la técnica mixta (collage, resinas, grafitos, barnices) entra a escena, aunque ahora apurando también las barras de color. Sabe Lucas que esta es la forma de ponerse a prueba en el concepto puro de la pintura: dibujando, creando mundos impensados. Es una constatación más de que asume el arte como un desafío permanente hacia sí mismo²³⁶”.

Pintura y poesía quedan también dibujadas para siempre en las colecciones de serigrafías de José Lucas. La serigrafía manual es una técnica antigua que se realiza ya en contados puntos de la geografía española, uno de los más importantes es La Ermita de Pepe Jiménez, donde Lucas ha hecho todas su serigrafías. Según nos explica el propio Jiménez, “la serigrafía es un proceso totalmente manual. Hay que preparar las pantallas de cada una de las tintas en los bastidores y luego los positivos, para encajar cada mancha en su sitio correcto dentro de la obra, además de decidir cómo y en qué orden se van estampando cada una de las tintas”. Un proceso al que ya no le concede importancia, gracias al dominio de decenas de años en este empeño”.

²³⁶ *Ibidem* (11/2002)

Las serigrafías más importantes del pintor murciano, que guardan una estrecha relación con la poesía son los homenajes a Azorín, a Miguel Hernández y la colección que recoge poemas de Caballero Bonald, Francisco Brines, y Juan Gil-Albert.

En la carpeta homenaje a Azorín, se recogen textos que el escritor dedicó a Góngora, Quevedo y Fray Luis de León, todos acompañados por cada uno de sus retratos hechos por José Lucas.



Figura III.142 “Góngora” en “Azorín, fragmentos” CAM (1996)

Además, en este trabajo también hay un homenaje a las nubes que otrora describiese Azorín en Castilla, en 1905, “nubes redondas, henchidas de un blanco brillante”, “como cedales tenues en un fondo lechoso”, las “grises”, las “de carmín y de oro” en el ocaso, las como “velloncitas que dejan ver entre algún claro un pedazo de cielo azul”. Azorín, que como calificó Vargas Llosa, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, fue "uno de los más elegantes artesanos de nuestra lengua".



Figura III.143. “Las Nubes” en “Azorín, fragmentos” CAM (1996)

En otro de los trabajos citados, vemos como las serigrafías de Lucas acompañan a los poemas “*Apunte del natural*” de Caballero Bonald, “*Plaza en Venecia*” de Francisco Brines y “*Ser o estar*” de Juan Gil-Albert

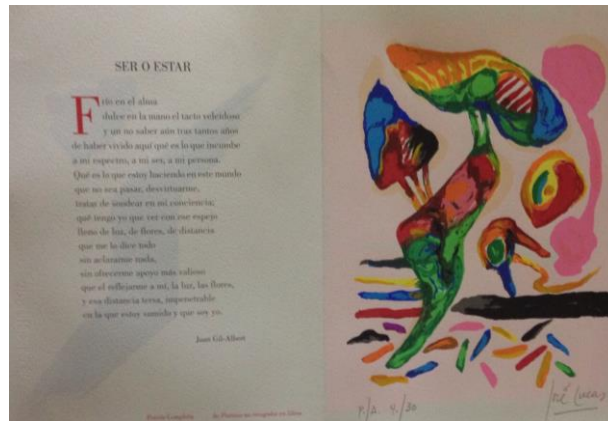


Figura III.144. Serigrafía de José Lucas junto a poema de Juan Gil-Albert. Fundación ICO (2012)

“Ser o estar”

*Frío en el alma,
 dulce en la mano el tacto veleidoso
 y un no saber aún tras tantos años
 de haber vivido aquí qué es lo que incumbe
 a mi espectro, a mi ser, a mi persona.
 Qué es lo que estoy haciendo en este mundo
 que no sea pasar, desvirtuarme,
 tratar de sondear en mi conciencia;
 qué tengo yo que ver con ese espejo
 lleno de luz, de flores, de distancia
 que me lo dice todo
 sin aclararme nada,
 sin ofrecerme apoyo más valioso
 que el reflejarme a mí, la luz, las flores,
 y esa distancia tersa, impenetrable
 en la que estoy sumido y que soy yo.*

Juan Gil-Albert

(De Obra Poética Completa,

Diputación Provincial de Valencia, 1981)

Finalmente, cabe destacar en este epígrafe el trabajo homenaje a Miguel Hernández, cinco serigrafías de Lucas que acompañan a cinco poemas del escritor.



Figura III.145. “Homenaje a Miguel Hernández” CAM (1995)

El catálogo de esta exposición comienza con un prólogo de Pedro Guerrero (1995), titulado “Así en la poesía como en la pintura”: “Derrumbadas las fronteras -ut pictura poesis horaciano-, Miguel Hernández, rayo indomable con vocación de mar y destino de voladura, voz morena de una Murcia que brilla en pimienta los molinos, dando saltos de agua desemboca en el naranja luminoso inflamado de José Lucas. Poesía de laberinto en sí mismo, campana vegetal, viento del pueblo, elegíaco; extensión herida, tormenta pedregosa, alas rosáceas del almendro mito, toro burlado, dinamita, luto y disputa del bermellón hasta el azul mediterráneo, Azules del piélago invadido por poética paleta. Privilegiada armonía del verso atormentado, remordido, pintura rescatada ele la memoria trascendida, certificación erupcionada de la luz, saltando los versos burladores, sedientas las centellas, decidido el ruiseñor, alentando gargantas a la orilla del puente, donde el aire, súbitamente, se sacude en hermenéutica de rojos múltiples, de un río constelación ele los colores, emoción precipitada de amarillos y verdes hablando en el espacio de la poesía pintada, cómplice y aurora, mancha inquietante. Oh poesía vulnerable a los metales, encendida en el fruto de la ingele, disputada entre el deseo y el castigo: lluvia, amapola, amarga desventura y regreso enamora- do, crepúsculo de bueyes y cordilleras de astas. Oh, pintura geografía espumosa del color emergente, partitura en movimiento ardiendo en obstinada pasión por liberarse. Pintura José Lucas del manantial

de la poética Miguel Hernández, sacudida luminaria del grito desbordado. Oh, cuánta emoción en el espacio coral de la poesía incesante del rayo pintado con la audacia”.

Estos son sólo algunos ejemplos de la relación de la pintura de José Lucas con la poesía, pero las conexiones son infinitas, recorren toda la obra del artista ciezano. Los mecanismos estilísticos de los que Lucas se sirve para construir su pintura intertextual, por tanto, son múltiples y muy variados. Pero lo más interesante, sin duda, es que nacen de un profundo conocimiento de las relaciones entre pintura y arte, que constituye, a su vez, un modo concreto de acercarse a la realidad e interpretarla. Un modo en que es fundamental, como en todo ejercicio efrástico, la presencia del poema ausente como elemento de mediación entre la subjetividad del yo que pinta y la objetividad primera, ya perdida, de la que el poema se ha valido. En esto José Lucas se destaca, desde la cualidad mediadora de su pintura, como un autor profundamente original, a la par que enraizado en una nueva tradición, la del *ut poesis pictura* (García Berrio, 1988), inagotable en sus ramificaciones y derivaciones.

3.2.3.5 LA POESÍA SE HACE COLOR

Los poemas surgidos de asuntos pictóricos, es como la interrelación de la Artes, un tema que viene desde la Antigüedad. Ya en nuestra época más reciente podríamos poner numerosos ejemplos, citaremos sólo algunos nombre emblemáticos como el de Unamuno, Manuel Machado y Rafael Alberti para destacar la existencia de conexiones profundas entre las dos actividades artísticas, hasta llegar al momento actual.

Importante en este sentido es resaltar la éfrasis, figura retórica, que se define como descripción que “evidencia” o “pone ante los ojos” del receptor el objeto descrito; su función es, pues, despertar en el receptor la imagen del objeto ausente; en el caso que nos ocupa, tal objeto ausente es un cuadro pictórico. Es el sentido con que se emplea en

la actualidad: descripción de una obra de arte. Un concepto ampliamente estudiado por el profesor Guerrero²³⁷, entre otros.

²³⁷ Guerrero, P., *Metodología de investigación en Educación Literaria (el modelo efrástico)*. Murcia: DM. (2008)

La interpretación del poema originariamente efrástico es un mirar-decir nuevo que acaso sólo pueda llevarse a cabo por medio de la poesía. Es la interpretación que no haría el crítico de arte. Es una interpretación que no es técnica ni académica, ni requiere el análisis previo; es una interpretación “poética”, subjetiva, connotada por diferentes estímulos, recuerdos y hasta fantasías. Es una interpretación metafórica.

Ante las imágenes pictóricas, el poeta realiza la misma labor que ante las imágenes que le ofrece el mundo; lo ha explicado mejor Antonio Carvajal en un artículo sobre la relación entre fotografía y poesía dentro de su propia obra: el poeta lo que hace es “devolver al mundo las imágenes que me ofrece, reelaboradas con mi artificio y mi pensamiento y mi sensibilidad, siempre con palabras²³⁸” (Carvajal, 2001: 21). La obra pictórica es ya una reelaboración, por lo que la poesía de signo efrástico aparece como reelaboración artística de otra reelaboración artística previa. A la visión reelaborada con palabras, enriquecida con el nuevo artificio, la reflexión y la sensibilidad del poeta es a lo que llamo interpretación. En ella reside la potencialidad de la palabra.

El poeta es el contemplador de una obra pictórica determinada, como lo es cualquiera que diluye su mirada en los colores de un lienzo. Y como tal contemplador concede especial relieve a la instancia receptora. Pare el poeta Antonio Colinas “hay una fusión, a su vez, entre el que contempla y lo contemplado. Éste es otro de los grandes dones del arte verdadero: el de lograr que la obra de arte y el que la goza sean parte de un todo y que, por tanto, haya una mutua identificación (...). El artista le concede al que contempla todo cuanto éste ha intuido y desea, pero sólo él—el pintor—se siente capacitado para revelar²³⁹” (Colinas, 2001c: 103). La fusión va más allá de la contemplación. Es el escalón superior del contemplador: “Ante un hermoso cuadro que nos atrae, sobre todo vemos, contemplamos, pero deseando llegar más allá, deseando penetrar en el mundo del cuadro, aunque sólo sea con nuestra imaginación; un proceso del que ya todos los sentidos disfrutan y gozan. Y ello es así porque, sin más, estamos viviendo el cuadro, estamos ya dentro de su realidad, que es profundamente nueva para

²³⁸ Carvajal, A., “Fotografía y poesía”. En *Literatura y arte*, G. Pulido Tirado (ed.), 21-41. Jaén: Universidad de Jaén. (2001) Citado en Martínez, J. E., “Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

²³⁹ Colinas, A., “Signos de infinitud en Ramón Gaya”. En *Del pensamiento inspirado II*, 100-107. Salamanca: Junta de Castilla y León. (2001c) Citado en Martínez, J. E., “Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

nosotros²⁴⁰” (Colinas, 2001b: 95). Aún añade Colinas: «En esta idea de fusión con la obra que contemplamos radica uno de los más hermosos dones —si no el que más— que el Arte nos proporciona: el de hacernos compartir su duración, su permanencia; la cual, por supuesto, es mucho más prolongada que la del artista, el ser que la creó²⁴¹” (Colinas, 2001b: 96).

Seleccionamos a continuación algunos de los poemas al artista José Lucas y a su obra:

“Color en fuga” (1991)

(Ante un cuadro de Pepe Lucas)

*Por todo el cuadro, coruscante, crece
un limo vegetal, una figura
que vierte al lienzo de la luz la dura
sombra de soles que en su sí se mece.*

*En su verde de musgos veo trece
aves galvanizadas en la altura:
picos y patas, plumas, partitura
de otro viento interior que no decrece.*

*En el azul cobalto suenan trece
vocales de vidrieras biseladas,
grutas de gotas grises desplegadas
por un pincel que púrpura parece.*

*Es el color en fuga que florece
en fondo de finísimos corales
mojados por los labios litorales
de la líquida lengua que lo ofrece.*

¿Qué es lo que dura; qué lo que perece

²⁴⁰ Colinas, A., “Los sentidos y el arte”. En *Del pensamiento inspirado II*, 95- 99. Salamanca: Junta de Castilla y León. (2001b: 95) Citado en Martínez, J. E., “Poesía del cuadro ausente. Poesía y pintura en Antonio Colinas”. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008

²⁴¹ *Ibidem*, (2001b: 96).

dentro del aire: las aves o la altura?

*¿Qué sonido imanta la pintura
y qué volumen su velar acrece?*

Es un brillo de espumas y de peces,

*lo que veo brota de su lisura:
una lluvia de láminas, fisura
en la llaga del tiempo. ¡Cuántas veces*

*quieren los ojos elevar sus preces
y el iris choca con la nada y duda,
y encuentra el hombre la respuesta muda
que el mundo otorga a quien lo sigue! A veces*

-¡cuántas veces, Dios mío, cuántas veces!-

*ante la sombra de la nada pura
quise lanzar mi voz a la espesura
y me encontré con tu mirada a creces.*

*hoy te he visto surgir desde los ejes
del evangelio griego de San Lucas
en este cuadro donde Pepe Lucas
interpreta los signos que tú tejes.*

*De pétalos de luz pasión emerge,
palmeras se disuelven en timbales
de sales y de sedas siderales
donde el cuarzo, del calcio, no diverge.*

*La plata en el cinabrio se sumerge.
Y el oro, en la membrana del membrillo.
Y craquela la lava el amarillo.
Y el espacio en el tiempo me converge.*

Ya soy el cuadro sin que nada fuerce

*la ley que rige su fugaz lectura:
soy el velamen de la arboladura
que otra retina, con su red, retuerce.*

*Adivino la forma sola, inerte,
que unifica mi ser con mi destino;
que disuelve mi voz en difumino
y me traza con trazo firme y fuerte.*

*He venido hasta Murcia para verte:
para posar, espectador y sino,
para pasar el cruce del camino
y vivir un momento de mi muerte.*

*Jaime Siles,
Pasos en la Nieve (2004)*

“Totalidades”

*Todo signo penetra claridad.
La claridad no es nunca transparencia.
Tiempo inmóvil, no sombra. Sólo existe.
Existe y es: está.
Cerrado en sí transcurre.
Pero no nombra: iguala.
Mancha en la luz
si el signo la penetra;
si la penetra el signo,
no la llama;
si la asombra la anula,
no el color,
la claridad no es transparencia:
es mancha
que difumina el aire en el color.
Como el espacio es mancha, pero también color,*

*la transparencia es signo
que en sí vuleve a encontrarse.
Todo signo insiste en el silencio.
Pero no lo desvela: lo produce.*

Jaime Siles

Músicas de agua (1983)

“José Lucas”

Es un poeta que pinta, que se asoma al mar de Punta Vela y saca su gran ojo de pez para recobrar los azules desde Cope a Tiñoso, los azules cobalto, prusia, añiles y marinos; los azules mediterráneos, seguros, claros, sentidos del pintor del corazón del Segura, donde los meandros del río juegan con la huerta, en los azules de las casas solariegas de azulete popular y los vivos verdes vegetales.

Se amontona si habla de los amigos. Y cuando habla pinta, dibuja, te dibuja, seguro de la función de su mirada, de la imagen creciente. Pintor de los raíles y los cielos, de los metales, de los gigantes bidones de agua clara, de las murallas, de los paseos públicos; pintor de la poesía y de los trenes que vienen a Chamartín a verlo pintar en la Capilla ferroviaria.

Cuánta alegría en los murales de José Lucas. La luz abierta a la memoria, descubierta en lo oscuro, asaltada por la luz y los claros colores que pintaran los grandes maestros españoles de la pintura.

Su cabeza aventada, su mirada cierta, y una ventaja –haber nacido en el color del urbanismo antiguo de su tierra, de las casas de colores ya desvencijadas, del olor agridulce y los pálidos blanquizaes del seco, vivos y resurgentes, que se han tenido en aquella mirada lúcida y profética de José Lucas. Pintor de Quevedo y Dámaso Alonso, de Góngora y Alberti, de las Venus descendidas a las sedas cremosas y de los Bacos bodegueros indomables que secuden en primavera los entierros de la sardina.

¡Oh, cuánto júbilo el color en José Lucas! Como si de una fiesta se tratara han salido a la luz todos los colores posibles e imposibles, creíbles e increíbles, un tren de colores viajando hacia Madrid, desde Castellón, desde Cieza, desde Mazarrón. Vienen de Murcia, de Lorca, de Cartagena, desde los paseos urbanos, desde el parlamento regional, desde los mares y las florestas, desde los ojos chispeantes y la emoción consentida, desde la poesía luminosa. Han salido todos los colores en dirección a Madrid, Y José Lucas les ha señalado su lugar en el barro de las paredes. Y aquel lugar que era sólo una estación se ha convertido en Museo para que millones de ojos, millones de miradas de todo el mundo puedan sentir la pintura luminosa y poética de las vegetales policromías del Mediterráneo español.

¡Oh, la luz segura, súbita, purísima, instantánea; aurora boreal de la sacudida cromática; la luz quimera y ensueño, la luz color, poesía, emoción traslúcida, oscuridad luminosa, precipitación desmedida, bosque

de espuma!. Luz y color en, José Lucas, donde vino a detenerse el amarillo trigo y el rojo presuroso. Luz y color en José Lucas. ¡Oh, el color en el hierro y el cemento, en el vidrio y en la calle, y en los railes de la Capilla Chamartín.

Pedro Guerrero,

(Publicado en Campus N° 41, junio 1990)

***“Pepe Lucas, mirando el arco iris,
asiste en el país de la pintura,
a su proclamación de joven rey”.***

*Tu mano, Pepe, es un olor, un viento
que viene de la luz; son mil colores
que tiene voz y un pájaro, unas flores,
y un tiempo raro, un huracán violento.*

*Tu mano cegadora, que es sustento
del rostro oculto de los resplandores,
y es una tribu, un clan de ruseñores,
y un bisturí y un desvanecimiento.*

*Tu mano, hecha de lumbre, de verano,
De pintor que es hermano de su mano,
Inyecta al lienzo asombro y claridad.*

*Tu mano, su pintura tan pintora,
La acerca al sol noticias de su aurora
y deja el alma herida en la verdad.*

Ángel García López (1980)

***“Los ojos se tropiezan en mi casa
con el primer cuadro que vi
de José Lucas”***

*La máscara está viva ¿Es el retrato
De un payaso, de un ángel inocente?
¿Es el rostro, en azul, de una serpiente?*

*Es el color en toque de rebato.
¿Canicas de cristal, ojos de gato,
el agua colorada y transparente,
la sangre, el vio tinto, el diferente
fielato de lo vivo y de lo ingrato?
Es sólo la Pintura. Por de fuera
el arte estableció su torrentera,
su lluvia en delación, su felonía.
Pero, por dentro, la pintura hablando.
Y el óleo en la hermosura navegando.
Y el santo y seña, en flor, de la Poesía.*

*Ángel García López.
Catálogo Galería Chys, Murcia. 1981*

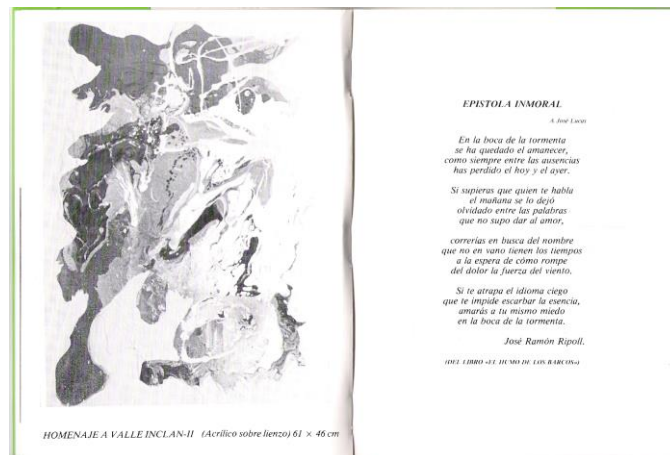


Figura III.146 Catálogo “En la esquina del convento” (1984)

“Epístola inmoral”

*En la boca de la tormenta
se ha quedado el amanecer,
como siempre entre las ausencias
has perdido el hoy y el ayer.
Si supieras que quien te habla
el mañana se lo dejó
olvidado entre las palabras*

*que no supo dar al amor,
correrías en busca del nombre
que no en vano tiene los tiempos
a la espera de cómo rompe
del dolor la fuerza del viento.
Si te atrapa el idioma ciego
que te impide escarbar la esencia,
amarás a tu mismo miedo
en la boca de la tormenta.*

José Ramón Ripoll (1984)

“Traslación”

*CUANDO alguien explica la rueda dentada
que hace juego con el péndulo, por muy fiel que
sea la confianza, siempre hay un perro que hace
la suma de los crímenes que parasitan el mundo.
Los que pasan una frontera saben que pronto
los emblemas se transforman en divinidades per-
suasorias, es obligado recibir a los recaudadores de
sangre, acoger con ternura los seductores himnos
que dan relieve a la geografía y al sobresalto.
Pero cuando la fiebre intercambia con los as-
tros sus lúcidas maquinaciones, ante los simbólicos
monolitos a las enfermedades carcelarias, los per-
sonajes del relato, saliendo de sus cloacas perento-
rias, entonan la salve de los ajusticiados.
Siempre hay una alegría contenida en la pildo-
ra que nos consagra a la fase eternidad.*

Álvarez Ortega (1984)

3.2.3.6 REFERENCIAS EMPÍRICAS SOBRE JOSÉ LUCAS

*“Lucas es un pintor gestual, dramático,
expresionista, vinculado a la tradición
española del “quejío” flamenco, al
esperpento de Guillermo Solana o Valle*

Inclán pero también al expresionismo de Goya y a la liturgia del minotauro (bien pudiera ser su reencarnación) desde Grecia hasta Picasso”.

Ángel Haro (2014)

Enrique Azcoaga, Jaime Siles, Miguel Logroño, Francisco Jarauta, Antonio Lucas, Juan Antonio Molina, Ángel Haro,... se trata de las firmas que acompañan a textos, poemas, entrevistas o artículos que hablan de José Lucas y de su obra. Se trata de una enumeración de difícil final porque durante 50 años, mucho y más es lo que se ha dicho y escrito sobre este artista murciano.

En esta Tesis Doctoral hemos dado un paso más para ofrecer **textos inéditos** sobre el pintor. Documentos que analizan la obra, el color, las etapas, en la obra de Lucas. También nos hablan, en general, de la interrelación de las artes y, en particular, de la relación del artista con los poetas y con la poesía. Y además nos hacen una valoración sobre el arte en la actualidad y la enseñanza artística. Por supuesto, también aluden a la relación personal mantenida con José Lucas. Son los siguientes:

JAIME SILES

He dedicado dos poemas y dos estudios a la obra del pintor José Lucas. El primer poema - que está en mi libro "Música de agua" (1983)- como el primer texto que escribí para un exposición suya pertenecen a principios de los años ochenta, cuando la obra plástica de Lucas, muy poética y literaria toda ella, estaba inserta en una búsqueda matérica, diferente a la de principios de los años noventa, que es la que tematiza mi poema " Color en fuga", escrito en 1991 y recogido en mi libro "Pasos en la nieve" (2004). En torno a esas fechas o algo después escribí el texto para el catálogo de su exposición sobre el Minotauro. En la primera me interesaba y atraía la fuerza del trazo, enfrentada a la blancura del lienzo, tan similar al blanco del la página y lo que podríamos llamar su "angustia creadora", cercana al expresionismo alemán, pues Lucas, pintor muy culto, no sólo era y es un excelente lector de poesía sino que, además, ha retratado a casi todos los poetas españoles del Siglo XX, de los que ha sido también amigo y con los que ha mantenido largas conversaciones relativas a la pulsión y el modo de crear. En la segunda, en cambio, sin abandonar los anteriores presupuestos, Lucas daba un giro -

por otra parte, muy generacional- hacia la tradición, en este caso clásica, leída de un modo muy distinto al que, atraído por la creación de las vanguardias, lo había hecho antes. Lo que puede verse no sólo en los temas sino también en las formas, que se suavizan y adelgazan, reencontrando ese carácter cromático-vegetal de los paisajes de su infancia, retenidos en la retina de su memoria. Su obra se vuelve ahora más experiencial, pero sin renunciar a lo experimental que lo caracteriza. Lucas es, en mi opinión, un claro representante de la plástica del XX, a la que ha añadido un componente suyo singular: la unión de la experimentación formal de las vanguardias históricas con la representación plástica de una nueva época, aún sin definir, a la que el clasicismo latente y, en su caso, muy mediterráneo dotan de una afirmación vital no ajena al orientalismo ni a sus distintas magias, todas ellas muy líquidas, que alimentan su para mí metafísico fondo.

La relación entre texto e imagen merece - en la obra de José Lucas- un análisis muy especial, pues entre ellos se establecen múltiples correspondencias que unas veces tienen su origen en el texto y otra en la imagen, o al revés, generando una dialéctica que germina en una síntesis de ambas a partir -y esto es muy interesante para su tesis- de una semiotización (en el sentido de Peirce) de una de ellas o de ambas juntas. En Lucas hay siempre palimpsestos que pueden ser plásticos o literarios, o literarios y plásticos a la vez. Creo que éste es uno de sus más significativos rasgos y, desde luego, uno que más enriquece su propio universo creador. Hace años comisarié en el IVAM una exposición con el título horaciano "Ut pictura..." y pude comprobar que en el arte del XX -como en el de la Antigüedad y en el de todas las épocas- hay una ecfrásis múltiple, que alimenta el discurso artístico, enriqueciéndolo y modificándolo. En el caso de la pintura de Lucas esa ecfrásis es muy interesante, pues es tanto poética como plástica. No sabemos si Virgilio había visto el grupo escultórico del Laoconte cuando escribió el Libro II de la Eneida, pero sí sabemos que Miguel Ángel, al ver el grupo escultórico recién desenterrado, lo relacionó de inmediato con la escena del Libro II de la Eneida de Virgilio. Pongo este ejemplo para que se entienda lo que, en el caso de Lucas, quiero decir: hay colores que pueden venirle sugeridos por un adjetivo que ha leído en un poeta, pero hay muchas otras cosas que proceden de su asimilación personal de elementos de tal o cual cuadro o de tal o cual pintor. Antes he aludido a los expresionistas alemanes, que Lucas conoce muy bien, pero lo mismo podría decirse de los ingleses (por ejemplo,

Reynolds) o de los norteamericanos del XX : ya he dicho antes que Lucas - como Velázquez y Picasso- es un pintor culto, que busca modelos en función de su necesidad. Por eso no copia sino que crea a partir de su profundo conocimiento de la tradición.

La línea y el color son elementos fundamentales de su composición, pero no menos lo es el fondo del cuadro, en el que Lucas siempre tiene en cuenta el blanco de la página, en el que ve y siente una analogía con el blanco del lienzo - hasta tal punto que es difícil distinguir en él si está escribiendo un poema con el color o si está componiendo un cuadro con su alfabeto plástico. Lucas es un pintor muy alemán, por ser también muy mediterráneo, y su sentido de lo mediterráneo no deja de ser consecuencia de su manera de ser alemán: su viaje ha sido en sentido contrario al de Winckelmann y Goethe, pero no de ida sino de vuelta. Lucas vuelve a lo mediterráneo, a su Mediterráneo, después de adoptar y adaptar a su sistema creativo su experiencia plástica del expresionismo alemán. Ahora bien, en Lucas tan importante como la luminosidad grecolatina es el desleimiento de todo lo oriental : por eso, en su obra alienta también lo japonés y lo chino, e incluso lo armenio de Arshlie Gorky.

Conocí a Lucas hace más de cuarenta años, rodeado de poetas, en el Café Gijón. Luego lo visité tanto en su estudio - en sus estudios- como en su casa y he mantenido y mantengo una relación muy cordial con toda su familia. La primera impresión que me produjo su pintura era ésta: que, como todos nosotros - quiero decir : como todos los de mi generación- se sentía poco español y aspiraba a ser un pinto europeo. Había hecho estancias en Alemania, y eso se le notaba: conocía muy bien la pintura española, pero no se detenía ahí, sino que buscaba y buscaba nuevas posibilidades de expresión, nuevas formas creativas para su mundo que no podía ni debía ser el anterior sino siempre otro continuamente en marcha. Y eso me hizo sentirme y saberme muy próximo a él, pues su creación siempre es como una epifanía, en la que lo que el cuadro nos manifiesta es una nueva representación que exige a su vez una nueva interpretación y que, por ello, hace que la realidad se nos presente en su constante renovación y como siempre nueva.

Jaime Siles (2014)

ANTONIO COLINAS

La mirada hacia la poesía de José Lucas se dirige en dos direcciones. Una, hacia los poetas y sus libros, de los que ha sido un fiel y atento seguidor. La otra, la de su misma pintura, pues en ésta se da un color vivo, una intensidad y plasticidad, una libertad en los rasgos, que podemos considerar como plenamente poéticos. De ahí quizás esa sintonía profunda entre pintura y poesía que se da en su vida. Hay luego, también, además de esas “sintonías” en las que he reparado, un latido humanista que reconocemos sobre todo en sus Retratos. Especialmente, claro está, en la serie de ellos que ha dedicado a los mismos poetas, pero también en esos retratos anónimos, secretos, en los que ese humanismo de los rostros, a veces muy osado, contiene con esa riqueza, rebeldía del color.

La fuerza y la libertad expresivas son dos factores claves en la pintura de Lucas y, por ello, plenamente poéticos, en concreto para mí. Yo considero que no existe poesía sin intensidad ni emoción; ni pensamiento sin libertad. Por ello, valoro mucho el que el artista o el poeta vaya con sus cuadros y con sus palabras más allá de la mera fotografía. Pintor y poeta no están para “fotografiar” la realidad sino para trascenderla y metamorfosearla, para lograr obras nuevas. (Naturalmente, con esta idea no cuestiono la poesía justificadamente realista o hiperrealista. Me refiero sólo a que pintor y poeta deben ir en sus obras mucho más allá de una realidad aparente, amorfa, “copiada”.) Recordaría también un ejemplo muy vivo: el de los mosaicos de José Lucas que hay en las entradas a los andenes de la estación de Chamartín. Los veo con cierta frecuencia y precisamente su misión es la de sacar al viajero de la grisura, turbación y confusión que supone entrar en una estación de ferrocarril, revelar a través del color y de las formas – absolutamente abstractas– que existen otros mundos que sólo el arte revela. Arte, pues, el suyo rebelde, incluso provocador, frente la normalidad y el tópico.

Hablando de los primeros momentos de nuestra amistad yo no sólo recordaría la obra sino el entusiasmo y la buena disposición de la persona, de su vida para la convivencia y la amistad. Por eso, lo recuerdo junto a otros amigos y artistas, en nuestra tertulia en el Café Gijón, que además era, preferentemente, una tertulia de poetas, pues la presidía nada menos que Gerardo Diego. Allí estaban también Umbral, Buero Vallejo,

Enrique Azcoaga, Barnatán, Álvarez Ortega, Garciasol... Quizás ese sentido de amistad con los poetas él lo proyectó en la serie de retratos que nos hizo y que siempre esperamos ver algún día expuestos en su conjunto.

Insistiría en esos valores de fuerza, libertad expresiva, intensidad del color y humanismo, que abarcan tanto a sus temas libres (libérrimos a veces) como a sus representaciones de personajes. Quizás no nos expliquemos su obra sin su tierra de origen, la murciana, sin las luces de allí, que llegan de un mar que es presencia especial de libertad, que ensancha el ánimo, ya de por sí muy abierto, de este pintor y amigo de corazón sabio. Quizás nos faltan en nuestros días artistas con la buena y noble disposición, para el arte y la vida, de José Lucas.

Antonio Colinas

(Salamanca, diciembre de 2014)

ANTONIO LUCAS

“LA POLISEMIA DEL GOZO”

Todo acto creativo es una extensión de los conflictos, una mistificación de los demonios, de los entusiasmos, de un preciso desconcierto. El arte es también la conclusión de un inmenso silencio: el que implica el acto mismo de pintar, que es a la vez exaltación. En la obra de José Lucas se da la tensión misma del hecho plástico y la extensión de lo que el hombre halla cuando pinta. Es decir, lo que se pregunta, lo que reflexiona, lo que revisa y critica de sí mismo formulado en línea y en color, en accidente purificador. Su trabajo tiene una procedencia de numerosas colisiones: los paisajes originarios, la reflexión sobre la pintura de los maestros, la convulsión de vivir con afán de límite y la combustión de la poesía que acompaña su expresión como sustancia absoluta y como lógica generadora de la imagen.

El signo y el significado de su expresión plástica tiene en la luz su motor de explosión igual que genera luz nueva. Expresión que no convalece ante lo incalculable sino que toma impulso de aquello que nace nuevo en cada pieza, en cada textura, en cada exploración por la figura, por lo surreal, por lo fantástico, por la abstracción. José Lucas

mantiene en su obra una potencia de gesto que no deroga su intensidad en los cambios necesarios que ensanchan su camino en el arte. Su aventura tiene mucho de fe en la incertidumbre. Y es ahí donde alcanza su máximo nivel de ignición. En el informalismo más consciente de su propia necesidad de relectura está el eje de su gramática visual, igual que su mirada se apoya en la evocación de una vanguardia que no se somete a norma, sino que se presenta como espacio abierto y resultado de una sutilísima busca que no cesa.

José Lucas es un artista auténtico, convencido de la expresión renovadora de la pintura/pintura. No delega jamás en lugar común del arte, sino que gusta de las tensiones y de lo imprevisto que esconden los materiales: el guache, el 'collage', el óleo, la aguada, el 'assemblage', el artefacto que genera extrañeza y calentura. Es esa pasión por hacer del mundo idioma nuevo lo que le lleva al taller, que es el ámbito de la libertad lograda. La fuerza tectónica de su obra tiene un irresistible ímpetu que se transmite en quien la observa generando oleadas de emoción. Es una pintura casi táctil, en lo que tiene el mejor arte de asalto a lo real también desde el desbordamiento.

En Lucas se da un talento creador que tiene su extraordinaria condición motriz en el barroco, que es un modo de estar en la frontera misma de expresión. La rotundidad de su pintura está en la afirmación, como han demostrado series o momentos principales de su obra (la exposición 'Homenaje a Luis Buñuel' en la Galería Biosca, los murales de la Asamblea de la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia en Cartagena, el 'Retablo de la Lujuria', el extraordinario trabajo de recreación del mito del Minotauro, su fastuosa muestra titulada 'Homenaje a los poetas', el incandesciente trabajo mural de la Estación de Chamartín de Madrid; el conjunto escultórico que suman las piezas del Embalse de Santomera para la Confederación Hidrográfica del Segura y la muestra 'Homenaje a los poetas' en Murcia...). En todos los ámbitos de su trabajo: papel, tela, escultura, cerámica... mantiene esa musculatura de constelación fecunda donde uno encuentra algo más que una verdad: una autenticidad indesligable de la materia de fondo.

No sé si se ha hablado antes, en alguno de los muchos textos sobre la obra de José Lucas, que en su jurisdicción artística habita una espiritualidad que en vez de

manifestarse por vía de la esencia (como en el Renacimiento) crece desde el carácter dinámico de lo barroco (sin olvidar el sustrato de lo pagano). Es espiritual su visión de lo lujurioso porque no es exactamente el fervor de los cuerpos lo que importa, sino la elevación que la idea del cuerpo genera. Es espiritual el manierismo fecundo de su repertorio zoomórfico. Es espiritual la cadencia promiscua de su maestría en el color. Es espiritual su representación del paisaje, tan fieramente romántico. Es espiritual el estado de excepción de su plástica, que se emparenta con aquel hallazgo de Paul Valéry: "¿Qué sería de nosotros sin la ayuda de lo que no existe?". Y es ahí, para lo que no existe, por lo que José Lucas pinta con el único condimento de apoyo de una pintura de ambición y carácter universal, hasta donde acudimos con un cierto afán purificador. No se sale ileso de la contemplación de su trabajo. De la lealtad que él mismo establece en su propia y pluralísima andadura.

Hablamos de un artista que participa de lo perceptible del mundo y lo expande, viajando exactamente desde lo increado. El perímetro de su pintura es el de hacer visible aquello que tan sólo sospechamos. Y ahí está el caudal de su contagioso misterio. No concibe el arte como un santuario, sino como el lugar del arrebató, donde gravitan atraídos lo sagrado y lo profano. Y en esa comunión, cuando se alcanza, también somos nosotros parte del aquelarre, del fiero festival de la pureza, de la ancha polisemia de su gozo.

Antonio Lucas

(Madrid, 26/11/2014)

JUAN ANTONIO MOLINA

Para poder abordar la cuestión del espacio en José Lucas conviene saber que tanto las obras del Palacio Fontes (finalizada en 1991) como la Casa del Agua (finalizada en 1994) tenían como promotor a la Confederación Hidrográfica del Segura (CHS), y ambas, por ese orden, se desarrollaron bajo la presidencia de la misma por Juan José Parrilla. Fue este quien me consultó acerca de la inclusión de un mural que pintaría José Lucas en uno de los testeros de los espacios superiores anexos a la escalera principal del Palacio Fontes, ya que esa actuación no se contemplaba en el proyecto y

las obras estaban prácticamente concluidas. Consultada la iniciativa con mis compañeros de dirección de las obras, y en el conocimiento de la autoría del mural, no hubo inconveniente alguno; al contrario, nos sentimos sorprendidos y afortunados, pues no siempre estas decisiones de última hora ajenas a lo programado minuciosamente, como era el caso que nos ocupa, se asumen sin riesgos. En las conversaciones posteriores con el artista es donde sitúo el inicio de mi entendimiento a fondo con José Lucas. Hasta entonces, como he dicho, no había trascendido sino una admiración por su obra, con la presencia de una magnífica pintura suya que colgaba en mi estudio de arquitectura.

José Lucas es, ante todo, una persona culta y con talento. Quiere esto decir que su expresión como artista se ciñe en cada momento a las posibilidades que el encargo requiere. Si le conocí (se le conocía) en un principio como pintor es, en mi opinión, porque siempre ha sido consciente de que ese medio era el más inmediato a su alcance para dar rienda suelta a sus emociones. Ha desarrollado tal dominio de la forma y el color, que en la mayor parte de su trayectoria no ha necesitado salirse de la bidimensionalidad para ofrecer lo mejor de su personal lenguaje. Si uno atiende a su constante curiosidad en cualquier tema social, humanístico y cultural, comprenderá que la sujeción a soportes tradicionales siempre ha sido una elección voluntaria, consciente de poder prescindir de otros medios menos clasificables y ambiguos, como instalaciones, performances, ..., dado que para ofrecer su calidad y compromiso le ha bastado con su técnica y su imaginación. Más tarde pude comprobar que, según se le propiciaban las circunstancias, no había campo que le supusiese una limitación, como era la escultura, el interiorismo o la escenografía.

La experiencia en el Palacio Fontes fue paradigmática. El recinto en el que se iba a producir el mural era complejo, pues se trataba de un espacio fluido que abarcaba la totalidad de las plantas del edificio acompañando la escalera monumental, invadiendo rellanos, comunicando vestíbulos, evidenciando ascensores y pasarelas, etc. Ya estaba prevista una expresividad plástica en determinados elementos, por lo que podríamos decir que se trataba de un recinto “fuerte” arquitectónicamente. José Lucas fue consciente de todo ello. Abordó con éxito el tema del mural con un planteamiento colorista potente, aprovechando la luz natural cercana y sabedor de la escala del recinto. Pero aquel espacio sugerente le provocaba trascender el plano de trabajo, y no tardó en

proponer tres elementos textiles verticales que habían de insertarse en uno de los huecos, distantes del mural y en relación visual con él. Era una manera de apropiación espacial plástica en total sintonía con la arquitectura gracias a una continua coordinación entre nosotros. Hoy, revisitando el lugar, he constatado la inteligencia del resultado, lamentando quizás que, al amparo de esta iniciativa, el tiempo haya ido poblando ese espacio de otras manifestaciones artísticas en poder de la CHS que distraen y sobrecargan la intención inicial.

Lucas, según lo expuesto, piensa espacialmente. Siempre que le dejan interviene en el contexto del encargo. Distingue, obviamente, entre los trabajos de taller y los que se insertan en una arquitectura, donde ofrece más de lo que se le demanda, y ello deriva inevitablemente en una suerte de interiorismo plástico que podría interpretarse como una instalación involuntaria.

Sus actuaciones escultóricas son consecuencia evidente de esta preocupación espacial. Mi experiencia con él en el grupo escultórico “Arquitectura del Agua”, en el entorno inmediato de la Casa del Agua (CHS), junto al pantano de Santomera, se desarrolló en un diálogo continuado acerca de constatar la escala en el paisaje, el contrapunto con la horizontalidad del edificio intervenido y algún aspecto técnico. Posiblemente sea la más arquitectónica de sus esculturas, y no por mi influencia. Doy fe de que quedé sorprendido cuando me mostró la idea: un recinto abierto, pero muy definido por potentes elementos hormigonados, que evocaba un lugar mágico. En este caso su obra no se desbordaba por los aledaños, sino que la propia obra creaba y concentraba un espacio propio.

La calidad del trabajo suele ser independiente del tamaño, pero es indudable que José Lucas se reta a sí mismo en la gran escala, situación que domina y le atrae, y, por tanto, intenta provocarla siempre que puede: en pintura, “El Retablo de la Lujuria”, “Minotauro”, ...; “Arquitectura del Agua”, “Homenaje a los Poetas”, ... en escultura.

Como incansable investigador de formas José Lucas se siente en continua evolución, atento a cada medio, herramienta o material que se le ofrezca y que él considere propio para la proyección de sus objetivos. Sólo se limita por razones de responsabilidad. Vista en su conjunto, y por las razones expuestas, su obra no puede

sustraerse al calificativo de “ecléctica” si atendemos a las respuestas variadas según cada encargo y los medios elegidos. Sin embargo, el poder expresivo del autor se hace patente en cada obra, de tal forma que resulta reconocible en su heterogeneidad. No hace mucho escribí de él que “se torna más inquietante explorando en la desmesura, que sabe transitar con resultados sobrecogedores. Es en esa desmesura donde acierta a ser más auténtico, porque en ella sabe encontrar la calculada medida de su obra. Nada más cartesiano y más difícil.” Creo haber resumido en esta transcripción lo más personal que destaco en él.

Nuestro entendimiento mutuo no tardó en manifestarse. Ya venía precedido por un conocimiento de uno por el otro, como ya he explicado, que en el caso de José Lucas era más exhaustivo hacia mí que a la inversa, producto de su mayor capacidad de aprehensión por todo lo que le puede interesar. Si alguien conoce a Lucas, estará de acuerdo conmigo en su exigente exclusividad respecto a la permanencia de su amistad. No la deposita fácilmente en cualquiera. Habría que preguntarle a él por qué yo. Si algo sé de eso es porque él me lo cuenta. Desde mi punto de vista, nos une una sintonía basada en la sinceridad y el respeto por nuestro esfuerzo en las respectivas manifestaciones vitales. Algo que no se sustentaría si, antes de colaborar, no hubiese sucedido un anónimo tiempo previo de observación y análisis, cuyos resultados hemos tenido que revalidar a diario. He constatado que, siendo muy diferentes de carácter, nos une una “generosidad” de respuesta hacia los que confían en nosotros (en su caso, creo, más controlada que en el mío), bien sea en lo humano o en lo artístico. Él, como artista, y yo, como arquitecto, hemos debatido algunos aspectos relativos a la “artisticidad” del hecho arquitectónico, considerándolo, en mi caso como un amenazante peligro. Entiendo perfectamente sus excesos porque son también los míos, sólo que en mi caso intento, a veces sin éxito, reprimirlos. Escucho atento no pocos de sus consejos, más de vida que de trabajo, y eso sólo lo hago con alguien de fiar.

Juan Antonio Molina (2014)

JOSÉ ANTONIO LOZANO TERUEL

Yo soy científico y no puedo considerarme en absoluto un entendido en Arte. Pero creo coincidir con Pepe Lucas en nuestro común convencimiento de que, parafraseando

la afirmación de Kafka “La Literatura es siempre una expedición a la verdad” la Ciencia y el Arte podrían ser definidos como expediciones a la verdad. Y yo veo la obra pictórica y escultórica de Pepe Lucas como una continua e incesante búsqueda de la verdad. Curiosamente el científico y el artista no sólo coinciden en ese fin último sino en su origen. En nuestro idioma arte se deriva de la palabra latina “ars” y técnica de la palabra griega “tekne”, pero ambos orígenes se refieren al mismo hecho, la habilidad para realizar algo, es decir, el saber, palabra cuyo precedente latino es “scire”, del que se originó el término ciencia. Pepe Lucas, para mí, es un hombre, un artista, en búsqueda de la verdad.

En Pepe Lucas se hace evidente el signo más ennoblecedor y distintivo del ser humano respecto al resto de los seres vivos: su capacidad para intentar conocer e interpretar su realidad externa, es decir, investigar, preguntándose el porqué de las cosas para después crear, ofrecer su propia idea de ellas. Como ello es un proceso vivo, cambiante, que depende de uno mismo y del ambiente, necesariamente han de existir cambios, épocas, etapas, como los que los estudiosos distinguen en el trabajo de nuestro artista, pero la esencia de su quehacer, como la del científico, ha permanecido inmutable en el tiempo, tratando de hipótesis, ideas y teorías que han de someterse a prueba, preferentemente con la colaboración de la mente y las manos. Para conseguirlo, el artista utiliza su estudio. El científico trabaja en el laboratorio. Pero ambos, durante su actividad someten a su examen a personas, materiales, cultura, reacciones, moléculas, historia, relaciones cuantitativas, coloridos, etc., con la meta común de obtener un resultado nuevo y personal. La síntesis perfecta de todo ello nos la proporcionó el gran Leonardo da Vinci siendo muy difícil en muchas de sus obras saber qué parte de ellas es ciencia y cuál es arte.

Por ello, yo admiro la honestidad intelectual de Pepe Lucas, mi amigo, en búsqueda constante, durante toda su vida artística, de la verdad. Al igual que admiraré siempre a nuestro gran científico Severo Ochoa, mi amigo también, a quien tuve la oportunidad de escuchar las siguientes palabras, con ocasión de su nombramiento como Académico de Honor de la Real Academia de Medicina y Cirugía de Murcia: “Para mí no hay emoción o satisfacción comparable a la que produce la actividad creadora, tanto en ciencia como en arte”.

La creación, aún al modesto nivel humano, es algo grandioso y sublime. Yo pienso que la actividad creadora de Pepe Lucas, a lo largo de su maduración, ha sido constante y que se ha ido haciendo cada vez más pura, desprovista de compromisos ajenos al quehacer artístico, es decir, siendo más artista,

Nuevamente acudiré a las analogías entre Arte y Ciencia materializadas en el color. En la ciencia, el color va unido a la figura del químico inglés William Perkins En el año 1856 patentaba su invento: "... tomo una solución fría de sulfato de anilina, o de toluidina, o de xilidina...y una solución fría de un bicromato soluble para convertir el ácido sulfúrico de una de las susodichas soluciones en sulfato neutro. Mezclo entonces... y lo digiero repetidamente con nafta de alquitrán de hulla..."

El resultante fue el primer colorante artificial conocido, el malva, con el inicio de la revolución en la principal industria existente hasta entonces, la textil. Las ciudades sustituyeron su oscura uniformidad por la rica gama de los coloridos vestidos portados por elegantes mujeres ataviadas de malva, rojo o verde.

En la pintura el impacto fue trascendental. Los artistas pudieron tener a su alcance colores estables y definidos. Por ello, con el color fácilmente asequible, necesariamente, coincidente en el tiempo tuvo lugar el nacimiento del impresionismo, fruto del matrimonio entre la joven revolución científica y un arte deseoso de buscar nuevos rumbos, con la preocupación por parte de los artistas impresionistas de comprender los efectos físicos, fisiológicos y fenomenológicos del color.

Yo creo que Pepe Lucas es el pintor del color. Que con Pepe Lucas el color alcanza toda su pureza y belleza ya que, en muchas ocasiones, sólo necesita eso, color para conseguir sus expresiones subjetivas únicas e irrepetibles o sus reflexiones y soluciones sobre temas como la percepción de los elementos discretos o la contingencia del tiempo. Estos aspectos, científicamente, fueron abordados de forma audaz a principios del siglo XX por genios como Einstein, Schrödinger o de Broglie. Una contestación artística muy concordante e interesante a las ideas de Monet sobre la contingencia del tiempo o a las de Seurat sobre la percepción de los elementos discretos fue el retrato realizado en el año 1910 por Pablo Picasso (1881-1973) al marchante de arte Daniel-Henry Kahnweiler. Y, en mi opinión, como decía antes, la obra de Pepe

Lucas constituyen reflexiones y propuestas sobre este tema, que sin duda, nunca serán soluciones definitivas, al igual que también sucede en la ciencia

Tal como indicaba antes si, según Kafka, “La Literatura es siempre una expedición a la verdad”, al igual que el Arte, no es de extrañar que un verdadero artista como Pepe Lucas sienta verdadera pasión por la poesía, de un modo tan íntimo con su biología, que a la vez que ello se refleja en su obra, en un proceso genético ajeno a su cerebro o su voluntad, revive de un modo espléndido en el excepcional poeta que es su hijo.

La pregunta, interesante y extensa se podría contestar con un escueto SI. Pero vuelvo al símil científico. La evolución es la fuerza motora del universo. La evolución necesita variación e interacción. Todos sabemos que en Genética los procesos endogámicos conducen a la decadencia, debilidad y desaparición, mientras que la combinación de genomas diferentes robustece a las especies. Es imprescindible la interrelación de las artes entre sí. Y con las ciencias. Y con la Literatura, y con las técnicas y...con todo lo que signifique conocimiento. Pepe Lucas es un buen ejemplo de un pintor no encerrado en su técnica sino abierto a las corrientes culturales, artísticas y científicas del mundo. Personas como él son imprescindibles para la transmisión del conocimiento a las nuevas generaciones.

José Antonio Lozano Teruel (2014)

LUIS ANTONIO DE VILLENA

Conocí a José Lucas y algo de su obra en 1978 o 1979. No conozco por tanto sus inicios. Lo que llamó la atención de sus pinturas (entonces con una tendencia la abstracción que no siempre ha mantenido) era la fuerza, su prodigiosa fuerza íntima expresada en color o colores. Algo que podría tener que ver con cierto expresionismo pero que va más lejos...

Supe muy pronto que Lucas era un devoto de la poesía y un gran lector. En 1979 me hizo un retrato (en blanco y negro) para una serie de retratos de poetas, alguno muy logrado como el de un Alexandre ya envejecido, y luego –hasta donde sé– no ha expuesto

nunca. Su pintura podría ser poética si nos olvidamos del poema mismo y nos quedamos con el puro aliento poético. Su fuerza pictórica aspira a ser un correlato de la otra fuerza lírica. La intertextualidad de las Bellas Artes es un hecho, pero no tiene un modelo único, es muy plural y los creadores siguen sus propios modos, no hay un patrón.

Las etapas de Lucas (yo prefiero las que adivinan un fondo de figuración) están siempre marcadas por el denominador común del color vivo, fulgurante y de su enorme fuerza interior. La voz de Lucas es esencialmente, fuerza, magia y color. La magia mezcla la fuerza y el color siempre vivo, explosivo, significativo.

Debo repetirlo (y espero que ello sea significativo) lo que inicialmente me atrajo de la pintura de Lucas fue la gran fuerza expresiva, la energía, y el color luminoso y cálido que subrayaba esa fuerza. Me atrajo, en suma, su enorme vitalismo trasladado a imagen plástica.

Luis Antonio de Villena (2014)

ÁNGEL HARO

José Lucas es, como todo el mundo sabe, una fuerza de la naturaleza. Un latido indómito, una sístole - diástole que violenta tanto al arte como a la vida. Como todo ser excesivo se mueve entre la creación y la catástrofe con la entereza de un titán. José Lucas dispone de una energía que no puede aprenderse en ninguna academia, una fuerza que ejerce en la batalla del arte y de la vida con la que arrolla cualquier posición teórica de su obra. Es por tanto difícil una definición conceptual de la misma desde un simple pensamiento racional o historicista, aunque es sabido que es un hombre culto, gran lector y amigo de literatos, curioso por naturaleza, compulsivo buscador de la creación artística y conocedor de la tradición pictórica, tanto clásica como contemporánea. Sin embargo ningún acercamiento a su obra se mostrará justo si no viene acompañado por una empatía emocional, en otras palabras; en el caso de José Lucas cualquier análisis que se precie debe pasar por el estómago antes de llegar a la mente para ser verbalizado. Hablo del estómago como órgano sensible, porque creo que él pertenece a un tipo de artista que trabaja desde “las tripas” o la “víscera”. Lucas es un pintor gestual, dramático, expresionista, vinculado a la tradición española del “quejío” flamenco, al

esperpento de Guillermo Solana o Valle Inclán pero también al expresionismo de Goya y a la liturgia del minotauro (bien pudiera ser su reencarnación) desde Grecia hasta Picasso. A Lucas le duele la vida sin resignarse a ser un mero espectador por tanto su obra es sonora y hasta sus silencios gritan sobre los escombros de la tragedia humana. Lucas es un personaje que puede incomodar porque también se incomoda a si mismo sin piedad, y eso se percibe en su trabajo a través de los múltiples retos a los que se somete: Obras de gran formato, murales infinitos, exposiciones triples, esculturas imposibles en combate con los materiales, series sin límites, miles de dibujos etc..... La necesidad de retarse físicamente, de arriesgarse con un atisbo suicida frente a obras cada vez mas complejas, con una factura de total libertad y asumiendo el error como parte intrínseca del arte, lo aleja inevitablemente de un análisis superficial y académico. Ese comportamiento dionisiaco entre el éxtasis y la intoxicación hace de él un minotauro infatigable que no mira atrás, y que embiste a las sombras buscando la luz para salir del laberinto.

Creo que el arte es un termómetro muy preciso para tomar la temperatura de los acontecimientos en cada momento de la historia. La actualidad es muy compleja en el plano político y social, las utopías del siglo XX se han desmoronado y la peor cara del capitalismo ha asomado haciéndonos a la vez víctimas y verdugos. El arte ha mutado en consonancia con los acontecimientos y se ha convertido en un factor mas en el juego económico. Los artistas hemos pasado de ser “outsiders” sociales a peones en el juego del mercado y de las influencias ideológicas. La institucionalización de la cultura y el arte garantiza el control sobre la independencia creativa y para entrar en el exclusivo mundo del arte tienes que acatar ciertas reglas. Creo que la pregunta con la que se enfrenta un artista hoy es: ¿Que grado de libertad y que consecuencias estoy dispuesto a asumir? Vemos como ya el arte (oficial) no emana del propio creador sino que una legión de teóricos, programadores, gestores culturales, críticos y comisarios diseñan las estrategias y hasta las obras que han de representar tal o cual país o tal o cual ideología en los grandes eventos. Quedan por supuesto los francotiradores, librepensadores que sostienen su libertad de acción y que están dispuestos a ser relegados por preservar su singularidad. Pero finalmente es una elección que hay que tomar tarde o temprano. En el caso concreto Español es aún peor porque ya no “pintamos” prácticamente nada en el panorama internacional, vivimos de un pasado glorioso pero nuestros artistas no son

promocionados en el extranjero y la inversión en cultura es ridícula. Sin una fiscalidad a la altura de los países desarrollados de nuestro entorno, va a ser imposible recuperar la posición que se merece la creación española en el mundo.

No me gustan mucho ese tipo de jerga (intertextualidad) que vienen del mundo de la crítica para definir comportamientos artísticos, porque creo que vienen a agudizar la confusión que ya tiene de por sí el espectador del arte. Quiero entender que te refieres a las influencias con las que trabaja un artista y como eso se traduce a su vez en una multiplicación de disciplinas en la obra de cada autor. Particularmente me interesan los lenguajes mestizos, las contaminaciones, las influencias, etc. Creo que todo artista que se precie es fruto de lo que ha visto, leído, sentido u oído en su vida. Hoy día, por la configuración global del mundo en el que vivimos, ya no dependemos de una sola tradición sino que somos hijos de múltiples influencias. Primero por el peso de la historia del arte, pero además tenemos acceso a otras culturas y disciplinas a la hora de conformar nuestra peculiaridad. También es verdad que el tiempo de los “ismos” que caracterizó el siglo XX se ha diluido y nos encontramos en un momento donde cualquier opción es válida si tiene la fuerza y la fe suficiente para mantenerse. José Lucas, como he comentado antes, es un artista inquieto y curioso, un explorador de la estética y es natural que su trabajo no se reduzca al simple oficio de pintor. El salto por los materiales, de la cerámica al metal o el hormigón pasando por disciplinas como el teatro o el muralismo y la escultura son el cosmos en el que se mueve este artista. Su relación con la literatura también ha modelado el carácter poético de su trabajo. Creo que un creador es más completo si se pone a prueba en varias disciplinas, aunque la pintura es el eje entorno al cual gira toda su producción y de la que emanan las pasiones principales. La riqueza de la obra de José Lucas se debe especialmente a su carácter multidisciplinar y no se puede separar el Lucas pintor, del muralista o escultor. Tampoco se puede obviar su pasión por la poesía y su implicación en labores editoriales. Sabedor de que la práctica del arte es tan canalla como sublime viene a coincidir con la idea “Shakespeariana” de que en toda obra vive el ángel y el demonio, el rey y el pordiosero, lo cotidiano y lo épico. En la obra de José Lucas nos enfrentamos a todo ello sin filtro, y solo con la contemplación calideoscópica de la misma podemos comprender al artista en su totalidad.

Ángel Haro (2014)

XAVIER RIBALTA

Conocí la pintura de José Lucas en una visita a Cieza, su ciudad natal y me sacudió desde el primer momento con su sinfonía de color desparramada en el Paseo de Cieza, sus pinturas, columnas y versos escritos en el pavimento me cautivaron. Desde entonces he seguido su obra y hoy debo decir que me sigue emocionando su ARTE. Una de las razones, es que la pintura de

J. Lucas está impregnada de poesía y la poesía es música y la pintura de Lucas es poesía y música envuelta en su pintura de infinitos registros de color y notas que no figuran en pentagrama alguno pero que existen a la vista de quien las registra en su sentimiento

Hace poco le comenté que me gustaría editar en mi 50 aniversario de trovador una caja “Antología de Xavier Ribalta con 30 canciones ilustradas por José Lucas”, estamos en ello y espero que sea una realidad pues creo firmemente que es el pintor más dotado para hacer una obra única y maravillosa al entorno de mis canciones....

Me siento totalmente identificado en su pintura y algo habrá en mi música. Tengo algunos cuadros del Maestro, lo primero que hago cuando vuelvo de mis viajes, es contemplarlos, estos, me ayudan a serenarme y sus colores me cantan canciones de amor esperanza y libertad como los poemas de Joan Margarit o Joan Salvat Papasseit y tantos otros que el bien conoce y que están presentes en su obra como José Hierro, Carlos Busoño, o su propio hijo Antonio

Xavier Ribalta, (2014)

ESTEBAN LINARES

La obra de un artista, en mi opinión, difícilmente se aparta de la personalidad y del carácter de su creador, y en esto Pepe [José] Lucas no es una excepción. El pintor

(un pintor) no puede fingir la condición de artista, y, por ésta razón, la obra que de él emana no puede desligarse con facilidad del mismo personaje que las crea; tales categorías -creador y obra- son, por lo general, indisociables. Pepe Lucas es una persona de carácter vitalista. La osadía e inconformismo que desprenden sus obras quedan reflejadas como un sello propio que, de forma natural, les pertenece.

Su pintura evidencia franqueza, pero una franqueza alegre, sin contenciones; una pintura desparramada sobre los soportes que la contiene y que éstos la recogen con orden y, a la vez, con campechanía. La expresividad queda así sustanciada.

sí creo que pueda haber un paralelismo entre la obra de Pepe Lucas y la mía, aunque no tanto en la paleta como sí en el gesto, en la caligrafía. Por otra parte, yo creo que la potencia colorista de su obra viene dada por la necesidad que tiene su propio lenguaje para ser expresado. Yo no hago por lo tanto una separación entre color, dibujo y forma, éstos instrumentos gráficos que él utiliza quedan ligados entre sí como un conglomerado que es capaz de unir con naturalidad tales herramientas. La musculatura del color a la que usted se refiere es una consecuencia de la voluntad de Pepe Lucas de equipar a su obra de la fuerza necesaria para darle mayor expresividad y contundencia.

Lo cierto es que Pepe Lucas no está muy alejado -a su iconografía me refiero- de ser un pintor literario, su obra está impregnada de literatura; por una parte, está su constante alusión a la poesía en gran parte de los títulos que da a sus obras, y por otra, es tan frecuente la referencia a la figuración en su obra que se hace difícil no asociarla a otra cosa que no sea la alegoría, o sea, a lo poético, a lo literario; su pintura, a veces, sin ser muy descriptiva en las formas, sí lo es en el contenido, y a esto ayuda mucho su sugerencia incesante al ámbito literario. Sus grandes trabajos -a su tamaño me refiero ahora- precisan de grandes manchas que puedan explorar el espacio que, necesariamente, ha de llenarse de vida, y por eso nos puede parecer un pintor abstracto, pero esto es sólo una necesidad... técnica, porque el resultado es cálido, conmovedor; más cercano a lo literario y lo poético, que alejado de éstos.

Conozco la obra de Pepe Lucas desde hace mucho tiempo. Había visto cuadros suyos en algunas exposiciones en las escasas galerías de arte que había en la ciudad de Murcia allá por los años 70 (Chys, Alkara, Zero,... ¡nuestro Maná!) Entonces, la

presencia de la Administración en el mundo de la Cultura era más bien escasa, con algunas excepciones como La Casa de la Cultura, la Sala Municipal en la plaza de Santa Isabel -donde se hacían exposiciones periódicas-, también estaba la convocatoria del Premio Villacis de pintura y ... poco más; era pues, la iniciativa privada, la que movía el mundo artístico de la ciudad que, con matices, así debió haber continuado.

Recuerdo un libro titulado “7 pintores con Murcia al fondo”, que el periodista y escritor Antonio Segado del Olmo publicó, en 1977, a partir de una serie de entrevistas que hizo a unos pintores vinculados a Murcia, donde aparece como joven, ya consagrado, un pintor ciezano llamado José Lucas en el que se muestran unas ilustraciones de obras suyas que sorprenden por su vigor y frescura, y esa tónica se ha mantenido así a lo largo de su trayectoria artística: desde sus murales en la estación de Chamartín y el paseo de Cieza, hasta sus trabajos -tan distantes en el tiempo- de las distintas exposiciones realizadas, o los que ilustran el libro antes mencionado, así como la obra de la gran exposición ‘Minotauro’ que pude contemplar en el Palacio del Almudí, en Murcia. Todos estos ejemplos tienen un mismo hilo que las vincula: la seducción.

Si hay algunos artistas que en sus obras conservan con ahínco unas propuestas plásticas y de compromiso con la pintura a lo largo de una carrera artística, sin duda, Pepe Lucas está entre ellos; y no lo es por coherencia -que también- sino por convicción; una convicción que viene dada, creo yo, por la manera que tiene de entender la pintura y por su entrega -el sacrificio- a esta razón.

Si contempláramos -juntas- pinturas suyas creadas en diferentes épocas, podríamos ver cómo conviven entre ellas en perfecta armonía, sin sobresaltos; todas con la misma voluntad de querer siendo llanto y grito de vida recién nacida, como el día en que fueron concebidas, ... liberadas.

Esteban Linares.

(Murcia, noviembre de 2014)

SALVADOR SUSARTE

De la existencia de José Lucas, he sabido prácticamente toda mi vida. Mis primeros recuerdos son de la academia de dibujo que Juan Solano dirigía en la calle San Sebastián, yo empecé a ir a la academia cuando tenía nueve o diez años; entre los alumnos destacados, que ya eran más mayores y ayudaban a Solano, estaba José Lucas, dispuesto siempre a darnos ánimos.

Estamos hablando de principios de los años 60, José Lucas tendría entonces catorce o quince años, pero él ya tenía claro que su vida estaría dedicada en cuerpo y alma a la pintura.

A finales de los años 60 o principios de los 70, José Lucas marchó a Madrid y allí se afincó, pero seguía viniendo muy a menudo a Cieza, y nuestra amistad seguía acrecentándose.

La primera exposición que hice fue con José Lucas en Cieza, en el año 76. A raíz de ésta, José Lucas me animó a que me fuera a Madrid, pero no solo se conformó con eso, sino que me abrió las puertas de su casa y de hecho estuve viviendo con él, Maruja y Antonio (María no había nacido aún), no recuerdo exactamente cuánto tiempo, pero como mínimo un mes o dos, hasta que yo encontré alojamiento. Aún así, rara era la semana que no iba por su casa. En este tiempo la amistad fue consolidándose, no solo con Pepe, sino también con Maruja, que si gran persona es y gran corazón tiene José Lucas, ella no se le queda atrás. Recuerdo con mucho cariño a Antonio, un chiquillo despierto y más listo que el hambre, y a María, a la que conocí antes que su padre (la vi un segundo antes que él), una niña guapísima y hermosísima.

*Esto es una introducción de como se fragó nuestra amistad, y da pie a que podamos hacernos una idea de cómo es José Lucas. Describir a José Lucas no me resulta fácil, como no me resultaría fácil describir a un hermano. Como persona es, al igual que como artista, generoso, rotundo, **inquiridor**, incansable, con una capacidad de trabajo enorme, siempre abierto a todo, menos al desaliento y a la inoperancia. Amante y defensor de su familia, amigo de sus amigos, pero implacable con sus enemigos (que*

también los tiene). En resumidas cuentas, que José Lucas, tanto como hombre y como artista, es capaz de conseguir lo que se proponga.

José Lucas es un pintor de absoluta mediterraneidad, por la utilización de la luz y los colores. Su paleta es de las más amplias que conozco (sin ser, yo, técnico en la materia). Utiliza toda la gama de colores: rojos, azules, verdes, amarillos, violetas, blancos, negros... en fin, no tiene problemas con ningún color.

Como ejemplo, diré que tengo una cabeza preciosa que pintó en un cartón que había en mi taller con unos tubos de óleos viejos, de color rojo, negro y blanco, que había por ahí (creo que no sabe que la tengo yo). En otra ocasión, tomando como modelo un motor viejo de un taller mecánico que había al lado del mío, pintó un cuadro con un lienzo viejo y un bote de Titanlux negro (ese no sé donde está, creo que se lo llevó él en alguna otra ocasión que estuvo en el taller). En resumidas cuentas, José Lucas es capaz de crear con lo que tenga a mano.

Dada su gran capacidad de trabajo, yo no he visto esas diferencias que en otros artistas se pueden apreciar. Tal vez, su obra sea una evolución permanente, con los lógicos cambios que se producen por los propios procesos de investigación y hallazgos que se producen en el continuo quehacer. José Lucas es un artista en permanente evolución, sin alejarse de la figuración pero a la vez utilizando elementos de la más absoluta abstracción; abierto a la experimentación con los más diversos materiales.

En cuanto al periodo con el que me puedo sentir más identificado, tal vez, por la propia cercanía y convivencia, sea la época en que residí en Madrid, porque es cuando más directamente pude apreciar ese proceso de evolución de su pintura, en las que sus figuras fueron pasando de un aspecto más recogido y un colorido más trabajado y matizado, a una utilización del color más puro y vivo y más soltura en la representación de las figuras.

José Lucas afronta el trabajo como es él, rotundo, arrollador y sin titubeos al principio, cuando va distribuyendo la forma, la mancha; pero una vez conseguido el volumen inicial, se va volviendo más meticuloso en los detalles (aunque no lo parezca) y hasta cariñoso, diría yo, en la utilización del color y los detalles.

Trabaja tanto en mesa, para realizar bocetos, guaches, etc.; en caballete para obras de más tamaño (óleos, acrílicos...); apoyando la obra en la pared cuando el volumen excede lo que permite el caballete; en el suelo cuando el volumen y los materiales no permiten ninguno de los otros (como en el caso de El Paseo, en Cieza).

Como ya he citado anteriormente, creo que una de las principales características de la forma de crear de José Lucas, es que partiendo de la mancha o boceto inicial, va trabajando y madurando la obra hasta los detalles más nimios, es como si la obra no estuviera acabada nunca. Tal vez, esto yo lo podría considerar una manía.

José Lucas es una persona abierta, amable, cercana, dispuesta siempre a echar una mano si lo necesitas; amante de su familia y sus amigos, trabajador incansable, con una capacidad enorme de impregnarse de todo lo interesante que haya a su alrededor. Gran y ameno conversador, dotado de una memoria de elefante, con el que puedes estar hablando horas y horas, días y días, sin aburrirte y siempre aprendiendo algo de él. Creo que es un gran comunicador.

De la obra de José Lucas me gustaría resaltar la vertiente de gran retratista, poniendo como ejemplo su colección de retratos de poetas, el retrato del Rector de la Universidad de Murcia Juan Monreal, etc. (incluso a mí me hizo uno).

Pero especialmente me gustaría destacar El Paseo de Cieza, porque aparte de ser una magnífica obra artística, supuso también un gran reto técnico, ya que no había antecedentes de una obra de características similares, y hubo que buscar quien fabricara los pigmentos necesarios y quien hiciera la cocción de las piezas, puesto que se necesitaban altas temperaturas (más de las habituales para los azulejos comunes), ya que iba a ser un pavimento transitable.

En esta obra José Lucas rinde homenaje a los grandes artistas y pensadores, y por supuesto, la poesía tiene un lugar preferente.

Salvador Susarte (2014)

M^a DOLORES ESPARZA

Basándome en mi experiencia en la Facultad de Bellas Artes de la UMU puedo decir que a pesar de las grandes carencias de profesores motivados para aportar una enseñanza rica y provechosa en el mundo de las Bellas Artes existe un porcentaje, aunque bajo, de docentes en dicha facultad que, comprometidos con su trabajo, aportan al alumno importantes dosis de información y diferentes modelos o formas de trabajo para motivar a la investigación y posterior ejecución de obras apoyadas en argumentos sólidos, distribuidas en un amplio abanico de disciplinas.

De otro lado está la actitud del alumno que puede basarse en una sed insaciable de conocimiento y técnica, formación que es la que lleva a sacar partido, por todos los medios, del tiempo invertido en la facultad. Y con mucho trabajo y esfuerzo encontrar su vía de reflexión y expresión plástica. Esto siempre acompañado de cursos de formación externos a la facultad.

Creo que pocos mundos son comparables a la obra de José Lucas y muchos están conectados a ella, podría explicarse como una conexión de influencias, su obra es un rescate genealógico que abarca toda la historia del Arte, de ahí su heterodoxia y libertad, eso lo aporta el basto conocimiento del que este artista es poseedor, sabio devorador de los grandes maestros de todos los tiempos, tanto a nivel plástico como literario, y eso es la clave para el desarrollo y la gran capacidad libre de su obra.

Tras hacer una breve contextualización de los dos sectores que se proponen, en mi caso, pienso que son complementarios, son dos fuentes de las que beber para alguien que se va introduciendo en este ámbito artístico, aunque sí debo apuntar que en el caso de José Lucas la fuente es inagotable, continuamente retroalimentándose y aportando saber a través del prisma de su obra y de las conversaciones que yo he tenido la suerte de poder disfrutar con él, un gran maestro.

No existe nada que me condicione a hablar libremente de su obra, toda información que llegue es útil para generar un espíritu crítico, se debe aspirar a ser conocedor de todo, para aprender a descartar y a apropiarse de saberes dispares y útiles.

Así se forjará opinión libre y se podrá expresar sin ningún tipo de tapujos los pareceres ante una obra de semejante fuerza y valía como la de José Lucas.

Creo que su obra escapa del soporte en el que está plasmada y asalta al espectador, independientemente de la opinión que después se forje sobre ella. Su trabajo tiene ese poder, estar frente a una pieza de José Lucas es un momento de análisis, reflexión, de búsqueda de formas que se retuercen, se mueven, se transforman, que muestran una visión profunda de un rico universo interior cargado de notas literarias de las cuales procesa su esencia y la lleva a su vía de expresión.

Su obra se pelea con la sociedad reclamando valores perdidos de una forma exigente e inmediata porque así lo considera él. Porque navegamos en una época donde debemos ponernos serios y expresarlo en todos los lenguajes posibles. A la vez se percibe una entrega absoluta al ejercicio artístico, una forma de vida a la que infunde grandes dosis de pasión, la que se respira desde los dibujos más pequeños hasta las obras de formato más colosal.

Su juego cromático es una explosión, es un reflejo de su temperamento. Es un medio de contrastes con los que consigue que los colores vibren.

Utilizándolo bien, el color es capaz de transmitir por sí solo, y José Lucas tiene esta capacidad, sabe el momento, el espacio y la intensidad justa para aplicarlo. Consigue que su obra se desborde de luz y expresión arrolladora.

El mundo del arte actual es una “biblioteca de Babel”, es un ámbito rico en disciplinas, con múltiples combinaciones, donde, en apariencia, todo cabe, pero no todo es válido, y a veces es difícil discernir y saber ubicar cada cosa en su anaquel correspondiente. La obra de José Lucas tiene el suyo propio en este universo. Hay una celda en este infinito panal que le pertenece, y eso no es fácil, ya que ese universo es un medio hostil en el que se bucea a pulmón y donde se encuentran muchas corrientes adversas. Pero José Lucas, con su ímpetu y saber hacer, arraiga su obra y a la vez la eleva haciéndola formar parte de la historia viva del mundo de Arte.

En la obra del maestro se respira un paso firme desde los primeros dibujos, donde ya se aprecian trazos seguros y tenaces. Esta actitud se mantiene a lo largo de su basta

trayectoria. Se observa una tendencia más figurativa en las pinturas de los inicios, pero ya conteniendo el movimiento vibrante de la pincelada, viéndose la intención de descomposición de la forma y la sabia utilización del color. Éste va creciendo en intensidad y pureza a la vez que la obra camina hacia la abstracción llegando a un espacio de comunicación de esencias literarias. José Lucas interioriza y hace tan suyo el lugar que habita, tanto físico como intelectual, que es capaz de expresarlo de una forma sólida y tenaz. Y esa manifestación artística es capaz de atraer el interés del espectador e inducirle a la profundización en ella, a intuir el mensaje voraz, a querer saber más sobre él.

M^a Dolores Esparza (2014)

PAULINA REAL

Para mí, el universo de José Lucas está contenido en un ámbito delimitado por tres conceptos básicos: dibujo, color y expresión. Por otro lado, el erotismo y la pasión son dos ingredientes muy presentes en su obra.

Alguna de sus etapas puede ser más cercana al expresionismo abstracto, pero lo cierto es que ninguna de ellas se aleja demasiado de la necesidad expresiva más salvaje. Su obra rebosa una fuerza incontenible, arrolladora, fuerza que él no intenta disimular ni atenuar, ya que la vierte sobre el lienzo con total libertad y naturalidad.

Su etapa fauvista no es más que un desenlace natural de su destreza y su atrevimiento con el color: José Lucas es un perito cromático y lo sabe. Por otra parte, la abstracción es un terreno en el que se maneja con destreza y en el que se siente cómodo pero, a mi entender, donde el vigor creativo de Lucas alcanza su mayor esplendor es en el dibujo. La energía y el dinamismo de los seres fabulosos que recrea, la contundencia visual de sus paisajes, la intensidad que destila la atmósfera de sus composiciones, están sustentados por dos pilares: el dibujo y el color.

Desde el punto de vista de la intertextualidad con lo literario, aparte de las muchas alusiones a sus escritores y obras literarias de referencia, he de decir que su obra (tanto los personajes como la descomunal, desorbitada gestualidad de éstos) tiene mucho de

teatral, de histriónica diría incluso. Le gusta crear a partir del caos, su obra es a menudo un cúmulo de materia de la que emerge la potencia de nervios, músculos, garras... Lucas es un animal pictórico, como las bestias fabulosas que recrea en su serie del Minotauro. Es un pintor racial y poderoso, y esto no es más que un reflejo de su personalidad.

La paleta de José Lucas es única, muy personal y bien definida. Está profundamente arraigada en su personalidad, son colores mediterráneos y raciales, son colores de la luz, la luz de José Lucas. Todo en él es definición, nada es casual, es un hombre con una fuerte personalidad y los colores que utiliza no podrían ser menos. Son colores rotundos, brillantes, luminosos por definición. Su rojo característico es intenso pero sin perder su identidad, sin empacho de amarillo, el azul es electrizante y potente, sin medias tintas, el verde es claro, hecho de luz mediterránea, y así podría seguir... De hecho, creo que sabría reconocer su paleta de colores sin necesidad de verlos en un cuadro.

Para mí, las raíces creativas de la expresión pictórica se extienden de manera transversal. El creador debe tener una actitud permeable y una formación extensa, aunque luego decida crear prescindiendo de interferencias externas. Considero que hay que nutrirse de todo, pero especialmente de otros modos de expresión, ya que conocer la forma en que otros abordan la creación contribuye a expandir los cauces de la imaginación creadora.

Sin duda, no hay mejor forma para estimular la creatividad que conocer distintos caminos artísticos, distintos procedimientos, distintas sensibilidades, distintas herramientas creativas... Para ello, hay que alimentarse de todas las artes, porque todas ellas proporcionan ideas, nociones y conceptos que pueden ser exportables a otras disciplinas. Visitar otros universos creativos puede enriquecedor, e incluso revelador. Por tanto, me parece que la didáctica de la expresión plástica puede y debe recurrir a otras artes. José Lucas lo sabe, y por eso lo utiliza en sus cursos. Él se nutre de la literatura, del cine, el teatro... por ello sabe que la incursión en otros mundos estéticos puede ser muy fecunda.

Paulina Real (2014)

Repasamos ahora una selección de textos incluidos en catálogos que recorren la vida artística de José Lucas:

- Exposición en Cieza (Murcia) 1965 Carlos Valcárcel.
- Exposición CAMPM. Madrid 1974 Francisco Prados de la Plaza.
- Exposición CAMPM. Madrid 1974 Cayetano Molina.
- Exposición CAMPM. Madrid 1975 Francisco Prados de la Plaza.
- Exposición Galería "Nuño de la Rosa". Murcia 1975 Carlos Valcárcel.
- Exposición Galería "Chys" . Murcia 1976 Enrique Azcoaga.
- Exposición Caja de Ahorros de Antequera. (Málaga) 1980 José Ramón Ripoll.
- Exposición Caja de Ahorros de Antequera (Málaga) 1980 José García Nieto.
- Exposición Caja de Ahorros de Antequera (Málaga) 1980 Enrique Azcoaga.
- Exposición Caja de Ahorros de Antequera (Málaga) 1980 Ángel García López.
- Exposición Galería "Chys". Murcia 1981 Salvador García Giménez.
- Exposición Galería "Chys". Murcia 1981 Ángel García López .
- Galería "El Coleccionista". Madrid 1982 Marcos-R. Barnatán.
- Galería "El Coleccionista". Madrid 1982 Ángel García López.
- Galería "El Coleccionista". Madrid 1982 Antonio Colinas.
- Galería "El Coleccionista ". Madrid 1982 José Ramón Ripoll.
- Exposición Galería "Yerba". Murcia 1983 Marcos-R. Barnatán.

- Exposición Colectiva "Tendencias I". CajaMurcia. Murcia 1983 Pedro-A. Cruz.
- Exposición Colectiva. "Tendencias II". CajaMurcia. Murcia 1984 Pedro-A. Cruz.
- Galería "El Coleccionista". Madrid 1984 Jaime Siles.
- Galería "En la Esquina del Convento". Cieza (Murcia) 1984 Fernando Martín Iniesta.
- Galería "En la Esquina del Convento". Cieza (Murcia) 1984 José Ramón Ripoll
- Galería-Librería "Delos". Madrid (Pequeño formato) 1985 Salvador Pérez Valiente.
- Exposición Colegio de Arquitectos. Murcia 1987 Miguel Ángel Velasco.
- Exposición Colegio de Arquitectos. Murcia 1987 Francisco-Javier Díez de Revenga.
- Galería "Clave". Murcia 1987 Eduardo Castro.
- Galería "Thays". Lorca 1992 Pedro Guerrero.
- Sala del Rectorado de la Universidad de Murcia "Edificio Convalecencia". 1992 Francisco-Javier Díez de Revenga.
- Sala del Rectorado de la Universidad de Murcia, "Edificio Convalecencia" 1992 Pedro Guerrero.
- Sala del "Martillo" CAM. Murcia 1992 Miguel Ángel Velasco.
- Sala del "Martillo", CAM. Murcia 1992 Jaime Siles.
- CAM. Alicante 1993 Miguel Logroño.
- CAM. Alicante 1993 Jaime Siles.
- CAM. Elche 1993 Miguel Logroño.
- CAM. Elche 1993 Jaime Siles.

- CAM. Muralla Bizantina. Cartagena 1993 Miguel Logroño.
- CAM. Muralla Bizantina. Cartagena 1993 Jaime Siles.
- Exposición-homenaje a Miguel Hernández. Sala de Exposiciones de la CAM (Glorieta, s/n.) Murcia 1994 Pedro Guerrero.
- Galería Biosca. Madrid 1995 Miguel Logroño.
- Exposición en la Galería La Aurora, Murcia 1996 Juan Antonio Molina.
- Exposición-homenaje a Azorín. Sala de Exposiciones de la CAM (Glorieta, s/n.) Murcia 1996 Román Bono Guardiola.
- Arquitectura de agua 1994 Miguel Logroño.
- Arquitectura de agua 1994 Juan Antonio Molina.
- CAM Aire más allá del viento. Murcia 1997 Miguel Logroño.
- CAM Aire más allá del viento. Murcia 1997 Juan Antonio Molina.
- CAM Aire más allá del viento. Murcia 1997 Miguel Ángel Velasco.
- CAM Centro de Arte Palacio Almudí. El Retablo de la Lujuria. 1999 José Manuel Fernández Melero.
- CAM Centro de Arte Palacio Almudí. El Retablo de la Lujuria. 1999 José Manuel Miguel Logroño.
- CAM Centro de Arte Palacio Almudí. El Retablo de la Lujuria. 1999 Juan Antonio Molina.
- CAM Al aire de su vuelo. 2000 Leonar Peyronnet.
- Galería Efe Serrano. Homenaje a los poetas. 2002. Samuel Goldstein.
- CAM Centro de Arte Palacio Almudí y Sala de Verónicas. Murcia. Minotauro 2004 Jaime Siles.
- CAM Centro de Arte Palacio Almudí y Sala de Verónicas. Murcia. Minotauro 2004 Juan Antonio Molina.

- Galería La Ribera. Homenaje a Valle-Inclán. 2004 Fernando Martín Iniesta.
- Centro Cultural Conde Duque. 2005 Juan Antonio Molina.
- Viento y luna. 2006 Dionisia García.
- Viento y luna. 2006 Antonio Lucas.
- Galería Efe Serrano 2006 Francisco E. Pino

Cabe también destacar varias referencias bibliográficas:

- ✓ Segado del Olmo., A., “José Lucas”. En 7 Pintores con Murcia al fondo. Madrid: Organización Sala Editorial, S. A. (Págs. 1977).
- ✓ Herrero Martínez, R., “La mirada del espejo” Universidad de Murcia: Campus, , Nº 3 (marzo 1986).
- ✓ Díez de Revenga, F. J., “José Lucas. El mundo del pintor”. Universidad de Murcia: Campus, (1990)
- ✓ Guerrero Ruiz, P., “José Lucas” Universidad de Murcia , Campus, Nº 41, junio 1990).
- ✓ Vera, P., “Entrevista con José Lucas”. En Arte, el único crítico fiable es el tiempo” Gaceta Universitaria de Murcia Nº 6, (mayo 1992).
- ✓ Jiménez, S., “Pepe Lucas, el rayo que no cesa” en De lo vivo y lo pintado. –En el siglo de Picasso- Murcia: Servicio de Publicaciones. (Págs. 345-347, 1997)
- ✓ Giménez Saorín, A., “José Lucas. Obra urbana pública: el paseo de Cieza”. En Territorio de la memoria: Arte y patrimonio en el sureste español. Murcia Ediciones de la Universidad de Murcia (Editum) (Págs. 115-130, 2014)

Destacamos algunos fragmentos de textos escritos sobre José Lucas y su obra, seleccionamos algunos de los más significativos porque transcribirlos todos conllevaría un problema de extensión para esta Tesis Doctoral.

“DE LO IMAGINARIO Y LA PINTURA.”

“La luz de Murcia -circunstancias equivalentes, Murcia y luz- se derrama sobre el tapiz cerámico este mediodía inspirándole dos propiedades metafóricas en absoluto opuestas, sino unitarias, sinónimas: estallido de interiorización. Capacidad lumínica que expande, que sustrae, fuerza de dentro afuera, y capacidad de penetración, como que infunde, lo de fuera adentro, de sedimentación. El color -un sinónimo de los sinónimos murcianos: color, luz...- navega por el cauce de esta doble corriente única- a ver si conservo en mi sentimiento esos ¿cuatro? colores sustantivos que aprecio: azul, como de bóveda o de cielo; rojo, amarillo, verde- y arranca potestades de fuego a la cosmogonía mural. Porque del fuego venimos... todos, y cuanto más, o con qué particular razón, los materiales con los que se engarzar este magnífico trabajo, materiales todavía ayer en los hornos.

El estilo -¿diré el lenguaje, el mundo?- de José Lucas, próximo a..., aunque nada de límites, ni de roces: “en plena” enunciación, se desvanece un poco, y de la irradiación de lo que es, sin dejar de serlo, ¿qué misterio será este?, pasa a ser “en lo que está”. Se desvanece, se reafirma... Quisiera decir que por primera vez abierto historia, o relato - lo que está, a partir del núcleo de lo que es- en la pintura de este poderoso creador”.

Miguel Logroño.

Catálogo Aire más allá del viento. José Lucas. CAM (págs., 28-33, 1997)

“EL ESPEJO DE UN VIAJE INFINITO”

(Los murales de la estación de Chamartín de Madrid)

...Con un gesto protéico, de quien quiere y ha decidido pintar el mundo, Lucas construye imaginarias geografías, más allá de las convencionales evidencias, que nos conducen a la visión de aquel magma originario del que todo brota. Un juego de ausencias, de paisajes abstractos e interiores, resuelto mediante una combinatoria de elementos formales y materias, nos lleva, arrastra, hacia un supuesto origen, que nadie se atreve a nombrar: Todo es abismo y luz. Tras ellos, el enigma restaurado: la vida sin confines, representada ahora en un juego de luminosidad y violencia, pánico e insistida

exaltación. Signo y color alcanzan aquí su visibilidad, al encontrarse mágicamente para comunicar el mismo secreto, igual tensión. El juego libre de los colores hace que éstos aparezcan como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, para adentrarse luego en el silencio de la materia, donde germina y decídese su destino.

*Es como si José Lucas quisiera proponernos su *De rerum natura*. Su pintura nos hace regresar al principio de las cosas, a la tierra, al agua, al aire, al fuego. De nuevo el mito abraza el mundo con un velo de niebla y luz, restituyéndole la memoria del origen. Y al invocar el origen, lo restituye en su no-visibilidad, en enigma primero, en el momento en el que todas las cosas son posibles. Es por supuesto que la luz se precipita y se astilla anunciando el tiempo de la tensión entre la muerte y el surgir de la vida.*

Y tras el gesto y el concepto de la pintura, el magma original que Lucas pretende constituir en el principio y fuente de la visión. Pero ésta no llega a serlo. Y en su lugar, como recorriendo los afueras del mito, esos juegos de luces y sombras, de visión y sueño, de conocimiento y olvido. De ellos está hecho el bosque, la floresta, el mar, el río, de los murales de Chamartín. Son como el espejo de un viaje infinito en el que crecen las raíces del deseo y la memoria. “¿Acaso sólo hay sombra?”, preguntaba T.S. Elliot. Cada signo es una laberíntica sombra que nos lleva hacia el espacio libre. Parecería como si Lucas insistiera en la destrucción del lenguaje, para poder expresar el no-sentido, aquel lugar innombrable en el que duerme y germina la vida. Es por esto, quizá, que sus gestos son fusión de deseo y proyecto, de vida y muerte. Hace jugar al arte una partida con la realidad última, porque sabe que basta un caligrama musical para expresar un mundo entero de vida y ausencia, de presencia y muerte.

Es la experiencia de los límites lo que determina la forma, remitiendo la obra a una especie de panteísmo cósmico, en el que todo es afirmado y negado a un tiempo. Crear estructuras capaces de recorrer el laberinto de ese orden cósmico es la tarea de este imaginario cartógrafo que es José Lucas. Sus cartas de navegación nos lleva a territorios imaginarios, guardados y custodiados por mil enigmas, cuyos rostros se dibujan ahora en los murales de Chamartín.

La pintura hace presente de nuevo lo otro, la diferencia radical, la tensión del tiempo de las cosas. Tras el tejido de luz y color se anuncia ese otro absoluto en el que

germina el azaroso orden del mundo. Pasado y futuro, lugar y no lugar, en su tensión devienen todos los tiempos; absoluto y cosa, nacimiento y muerte, afirmación y pérdida. Ninguna tarea más ardua que la de nombrar este precipitarse de las cosas por el abismo del tiempo. Si una vez irrumpían como epifanía en el tejido del cuadro, otras se arruinan y pierden en el silencio. Es este eterno retorno de lo mismo lo que sorprende al lenguaje, impidiéndole toda pretensión de eternidad. El espacio blanco del cuadro no puede ser entendido como el lugar de revelación de la palabra eterna, sino del fugitivo manifestarse del mundo.

Es así que el lenguaje se configura como en una especie de alquimia que guarda los secretos del azar del mundo. En sus redes y tramas se anclan los mil y uno viajes de la accidentalidad y multiplicidad de lo natural, ese zig-zag en el que se resuelve el sistema de la materia.

Más que buscar un método para su comprensión, lo que importa es imaginar supuestos órdenes, composiciones, que recreen los hipotéticos modos de ser. Si el pintor es un creador lo es en la medida en que es capaz de mirar con otros ojos la naturaleza. Esta se nos ofrece como el lugar de la posibilidad, de los infinitos juegos y combinaciones. “Cada porción de materia puede ser representada como un jardín lleno de peces. Y la rama de una planta o el miembro de un animal, son también aquel jardín y aquel estanque”. Es Leibniz, pero podría ser Klee. Más que fijar un código, un saber establecido, importa disociarlo. A la destrucción de una sintaxis fija, le sucede la emergencia de otros lenguajes que en su provisionalidad se convierten en el verdadero discurso sobre el mundo. Son estructuras en fuga que renuncian a la transparencia de un orden ideal, para aceptar perderse en el esfuerzo de los nuevos nombres.

Vulcano y guardián de ese orden siempre nuevo, Pepe Lucas sabe bien que lo que funda el arte es el espacio como lugar de manifestación y epifanía. En él emerge el terrible orden del mundo. Y la tensión que recorre esa frontera simbólica de la vida y la muerte es la materia misma del arte.

El despliegue de la Tierra y del Hombre en el espacio del canto, que decía Mallarmé, halla en los murales de Chamartín su relato épico. Este tiempo, que es todos

los tiempos, se ve por fin iluminado por esa formidable luz de un abismo que se hace aurora y color. ¿Acaso no son los colores, preguntaba Goethe, las pasiones de la luz?

Francisco Jarauta (1990)



Figura III.148 Catálogo “En la esquina del convento” (1984)

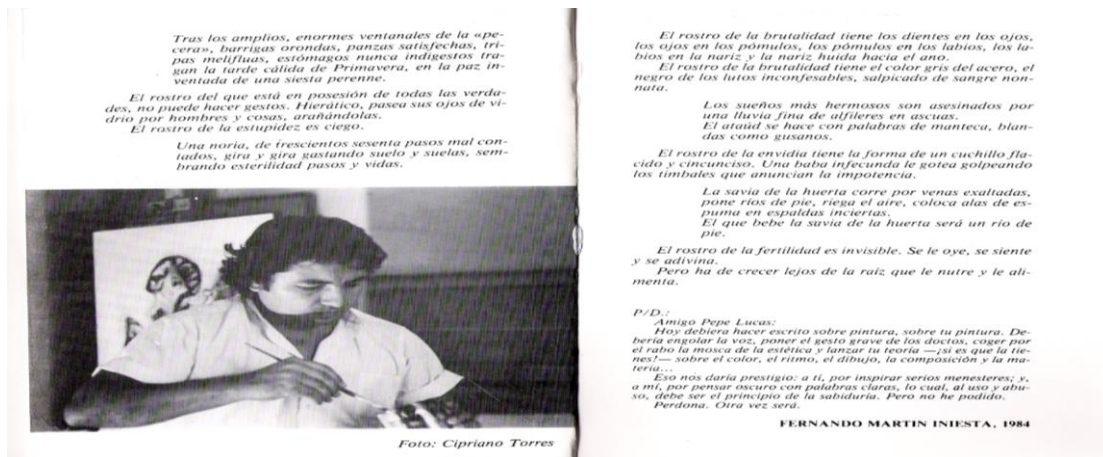


Figura III.149 Catálogo “En la esquina del convento” (1984)

“VOZ Y ECO EN JOSÉ LUCAS”

“¿Tiene la humanidad una sola cara, un solo rostro que se multiplica, crece, decrece, se agita, se serena, se forma, se deforma, se encoge, estalla, grita, se descompone, rompe y renace?

Sobre las tersas paredes de esta sala, José lucas ha colgado el rostro, los miles de rostros de la humanidad.

En el Sureste, la tormenta es furiosa y amaina pronto. Por la calle del Hoyo, pendiente de abajo, las aguas forman arroyuelos que arrastran la tierra sucia.

Tras los empañados cristales, un niño aplasta su nariz contra el vidrio frío. La cortina de lluvia acorta más el horizonte, pesado y roto por las casas lecheras.

El niño contempla como los arroyuelos van dejando limpia la calle.

El rostro del asombro no tiene arrugas: Sólo ojos agrandados que tocan mirando, táctiles pupilas que recogen inocentes el primer misterio: El enigma de la intolerancia.

Dicen que un hombre menudo, pequeño, de pasos nerviosos, que hoy graba el mármol de las esculturas, enseña a pintar...

Por las afueras, en la rivera del río, los verdes estallan junto a los amarillos de las cañas secas, los ocre de la tierra, los azules tersos y pálidos de los cielos de diciembre o acerados y turbios del verano.

En el principio fue la máscara. El verbo máscara que cubre y descubre, oculta y rebela. La máscara que, todavía, tiene ojos, nariz, labios, mejillas... La máscara que nada destruye aunque deforme. La máscara refugio.

Tras los amplios, enormes ventanales de la “pecera”, barrigas orondas, panzas satisfechas, tripas melifluas, estómagos nunca indigestos tragan la tarde cálida de Primavera, en la paz inventada de una siesta perenne.

El rostro del que está en posesión de todas las verdades, no puede hacer gestos. Hierático, pasea sus ojos de vidrio por hombres y cosas, arañándolas.

El rostro de la estupidez es ciego.

Una noria, de trescientos sesenta pasos mal contados, gira y gira gastando suelo y suelas, sembrando esterilidad pasos y vidas.

El rostro de la brutalidad tiene los dientes en los ojos, los ojos en los pómulos, los pómulos en los labios, los labios en la nariz en la nariz huida hacia el año.

El rostro de la brutalidad tiene el color gris de la cera, el negro de los lutos inconfesables, salpicado de sangre nonnata.

Los sueños más hermosos son asesinados por una lluvia fina de alfileres en ascuas.

El ataúd se hace con palabras de manteca, blandas como gusanos.

El rostro de la envidia tiene la forma de un cuchillo flácido y circunciso. Una baba infecunda le gotea golpeando los timbales que anuncian la impotencia.

La savia de la huerta corre por venas exaltadas, poner ríos de pie, riega el aire, coloca alas de espuma en espaldas inciertas. El que bebe la savia de la huerta será un río de pie.

El rostro de la fertilidad es invisible. Se le oye, se siente y se adivina.

Pero ha de crecer lejos de la raíz que le nutre y le alimenta.

Fernando Martín Iniesta (1984)

... El brío de la sinceridad importa en José Lucas mucho más que la cautela de una serie de recursos, conseguidos a fuerza de depurar su evidente dedicación y sacrificio. La pintura de José Lucas, rica en problemas vivos y expresivos, no quiere ser nunca una solución aparente, entre otras cosas porque su autor es muy joven, y semejante conducta lo convertiría en un habilidoso como hay demasiados. Me interesa lo que va haciendo este murciano, porque en vez de hacerlo, lo sufre. Y porque sé cuando se sufre en arte; cuando la expresión tiene los años del autor y la respetabilidad de todo aquello que se realiza por fatalidad más que por oficio, confiar, es la mejor manera de aplaudir.

Enrique Azcoaga (1976)

...La pintura de José Lucas es importante en toda la extensión de la palabra. Pintura bien sentida, bien ejecutada, con futuro. Si estas condicionantes son válidas en

todo tiempo cuando de arte se trata, en estos momentos en que hay mucha pintura similar, mucha coincidencia, cuando no mucha copia, nos resulta doblemente importante ese sello personal de José Lucas. La personalidad se transmite. Un cuadro de José Lucas, si se ha contemplado despacio, como hay que contemplar la pintura, no se olvida fácilmente. Podremos olvidar la precisión de la situación de los personajes, de la distribución de las montañas; nos podrá sorprender también la exacta definición de los colores y tonalidades presentes en un determinado cuadro sometido al recuerdo; lo que no dejará de estar presente en nosotros, en nuestro recuerdo, será la ambientación en donde radica la trascendencia de los temas tratados.

Francisco Prados de la Plaza (1974)

...A pocas fechas de su triunfo profesional al obtener el importante premio «Adaja» -único en cada convocatoria-, de Ávila, esta muestra que comentamos equivale prácticamente a la confirmación de esos méritos pictóricos últimamente galardonados con el mencionado premio nacional. Porque la exposición es, por gran parte de su contenido, la más prometedora de cuantas lleva celebradas en Murcia durante su ya larga- no obstante la juventud- trayectoria artística; ya que, singularmente algunos de los cuadros exhibidos que corresponden a la temática de los personajes de farándula, por la que reiteradamente ha venido mostrando el pintor murciano su predilección, aparecen tratados con auténtica intención pictórica, con laboriosos empastes de gran riqueza cromática y el agresivo realce de contrastadas pigmentaciones, al servicio paradójico de una animada austeridad o de una severa viveza. Y en todo caso, como a todo pintor corresponde, con especial preocupación por el color como medio con figurador de las estructuras, por sí mismo y por la consecuencia de su primordial presencia en el cuadro; con sorprendente emoción en los relatos, cuya emoción descriptiva les proporciona ambientes de subyacente misterio con la crudeza interpretativa de la figura humana, de inquietante dramatismo. Que es donde verdaderamente reside la personalidad de José Lucas.

Cayetano Molina (1974)

**4 ANÁLISIS SEMIÓTICO DE OBRAS
EMBLEMÁTICAS DE JOSÉ LUCAS**

La interpretación de las obras de arte que se estudian en este trabajo está fundamentada en el método hermenéutico y en el modelo semiótico, como disciplina complementaria, instrumentos de análisis, que permitirán la aproximación a la multiplicidad de significados presentes en las obras escogidas y la consecuente variedad de interpretaciones que pueda resultar de ello, sin por eso dejar de ajustarse a lo manifestado en la obra misma.

Para analizar las obras escogidas nos basamos en el lema *Ut poesis pictura* acuñado por los profesores García Berrio y Hernández Fernández, ambos interpretan la pintura a la luz de la literatura y no al revés, como tradicionalmente se hacía; luego invierte el viejo lema humanístico de raigambre horaciana –ut pictura poesis– indicando que la pintura en general y, en especial cada vez más la moderna, tiene una complejidad sígnica que cada vez se aproxima más a los principios textuales, materiales e imaginarios que regulan la naturaleza de lo literario y lo poético.

Además, seguiremos el método ekfrástico que ha sido objeto de análisis e investigación por parte del profesor, Pedro Guerrero Ruiz. La ékfrasis es definida en la actualidad como la descripción literaria de una obra de arte, el principio ekfrástico es, por tanto, la representación verbal de la expresión visual, real o imaginaria. Si analizamos cómo actúa el comportamiento ekfrástico en el lector, debemos recordar las fases de “lectura” de un texto artístico, fases establecidas por Mendoza²⁴² (2000) “Qué hacemos cuando leemos un cuadro”.

Estudiadas estas fases podemos concluir que el papel del lector es fundamental en la actividad ekfrástica. Asegura el profesor Guerrero²⁴³ que un lector competente entenderá que la lectura (de un texto literario o de un cuadro) es un acto de interpretación coherente y significativa por el que se aplican y activan conocimientos previos y experiencias lectoras anteriores en las que intervienen, también, las variables personales. Por tanto podemos decir que las aplicaciones de actividades y estrategias de comprensión e interpretación son necesarias para la activación de un mejor intertexto lector, ya que la

²⁴² Mendoza, A. (coord.) *Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes.* Universitat de Barcelona. (2000)

²⁴³ Guerrero, P., *Literatura y Artes Plásticas.* En *La Educación Lingüística y Literaria en Secundaria.* Cap. VI.2. Murcia (2001) Consultado en <http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.2.guerreroart.pdf>

experiencia lectora desarrolla la competencia literaria, en el sentido de que aquella se apoya en una acumulación de inferencias metadiscursivas y metaliterarias que se activan en una nueva lectura.

En definitiva, podemos afirmar que el análisis basado en la metodología hermenéutica, supone la observancia de unas reglas que llevan a la aproximación al objeto estudiado. Después de una análisis general del objeto como medio de comunicación visual, es necesario entablar un diálogo con el objeto, utilizando los instrumentos que permiten desentrañar el fin último de la hermenéutica: descubrir la verdad que está detrás de la apariencia, y que implica una historia, una pertenencia al pasado que se hace presente. La obra de arte, desde esta perspectiva, es un discurso; un acontecimiento realizado por un ser humano condicionado por un horizonte cultural y un contexto espacio temporal, que se ve reflejado en la creación artística.

El primer instrumento para el análisis es la descripción, como medio de acercamiento a la obra y preámbulo de comprensión. A éste le siguen los inventarios semánticos que permiten descubrir los valores sígnicos dentro de una determinada cultura. El tercer paso se centra en la explicación de los símbolos arquetípicos, míticos, sociales o económicos. La presuposición semántica-pragmática permite inferir, a partir del horizonte cultural del autor, la intencionalidad poética que impulsa al artista a utilizar determinado lenguaje y como consecuencia de ésta produce un discurso al que enfrenta al observador con su obra. Todos los anteriores son pasos previos que permiten la interpretación y posterior apropiación del sentido del objeto de arte²⁴⁴.

Cuadro y poema comparten sustancialmente las mismas condiciones de referencialidad icónica. Ambos son intermediarios simbólicos, cuyas respectivas estructuras constitutivo-materiales resultan relativamente arbitrarias y distantes a la naturaleza y morfología específicas de los referentes reales que tienen la capacidad de representar²⁴⁵. La obra de José Lucas, podríamos enmarcarla dentro del movimiento

²⁴⁴ Vázquez, M., “La interpretación de la obra a partir de los signos y símbolos”. *Abrapalabra*, n° 44, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar (2000)

²⁴⁵ García Berrio, A. y Hernández, M. T., *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*. ELUA. Estudios de Lingüística. N. 3. ISSN 0212-7636, (1985-1986, pp. 47-85)

abstracto/expresionista. Por tanto, sus obras evitan deliberadamente la monosemia representativa del arte tradicional, potencian la colaboración fantástica del receptor.

El libro *Enrique Brinkmann: Semiótica textual de un discurso plástico* (García Berrio, 1981) aportó una aplicación sistemática y exhaustiva y, a nuestro juicio, no meramente tangencial ni metafórica para analizar el conjunto de la obra de un pintor con los métodos y categorías comunes en Semiótica lingüística, ensayo que sirve de referencia para esta Tesis. En dicho estudio, se analizaba el cuadro en su primer nivel sobre unos *constituyentes plásticos pre-significativos*, como los fono-acústicos de la “segunda articulación” en el lenguaje. Peculiaridades muy características tanto en el pintor analizado –Brinkmann-, como en José Lucas, en sus “collage” de papeles y en la constitución del fondo de sus soportes plásticos. Singularidades cromáticas también muy características en ambos pintores, destacan en el artista murciano las calidades de sus primarios. Rasgos personalísimos de su manejo del brochazo en permanente estallido incorporado en sus técnicas mixtas,... Todo ello son elementos expresivos previos a la articulación conceptual de la expresión plástica, como los varios efectos fonocústicos de aliteraciones, rimas y colorido vocálico puedan serlo respecto a la significación verbal. Pero elementos presignificativos en sí mismos a su vez poderosamente autorreferenciales, los plásticos como los verbales, dentro de la peculiaridad del “mensaje” artístico en la función poética. Unos y otros, los presignificativos plásticos del cuadro como los fonocústicos del poema, participan, del carácter de “modelización secundaria” que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes en la significación práctica-conceptual del lenguaje, signos poderosamente necesarios y endodícticos en su articulación concreta dentro del enunciado artístico. Para desarrollar este análisis se ha seguido la metodología utilizada por García Berrio (1981)²⁴⁶.

Los elementos presignificativos de José Lucas suponen algunos de los más logrados acentos plásticos del pintor. El poderoso impacto visual de su obra radica en buena medida en la pulsión elemental del grafismo, así como en las sugerencias del cromatismo de sus cuadros. Su necesaria dinámica natural según la cual esos constituyentes teóricos presignificativos cobran estado real de conciencia estética. La

²⁴⁶ García Berrio, A., *Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico*, Centre D'Etudes Et De Recherches Sociocritiques, Montpellier (1981)

capacidad superior de Lucas, lo que le otorga un puesto de excepción en la pintura moderna española, es su inagotable capacidad de producir *morfemas* variados y autónomos.

Lucas ha sabido acoger rigurosamente el fondo más riguroso del experimento, que practica con tenaz asiduidad. Bien que matizando con fluidez la *encarnadura* semántica de las unidades modulares de representación. De tal manera, su obra se ofrece bajo una inmediatez más carnal y biológica, que le permite experimentar con más riqueza plástica con la racionalidad aséptica de las posibilidades retóricas incluidas en la combinatoria modular.

Como señala García Berrio (1986), los morfemas plásticos se configuran en la realidad de la obra como formas léxico-semánticas reconocibles, como recorridos característicos hacia la galería simbólica que define el universo de cada estilo personal. Con Miró se introdujo en la pintura española y europea un género de esquematismo aislacionista de catálogo léxico-semántico, que no deja de suscitar importantes desconfianzas sobre su primitivismo conceptual y sobre su monotonía reiterativa, las cuales no se ven enjugadas completamente por la novedad de su estilo como propuesta plástica. En tal sentido, nos parece que diversas instancias individuales en la pintura moderna española ofrecen ejemplares esfuerzos para articular los lexemas más elocuentes y expresivos en esquemas de integración plástica con probada eficacia de incorporación semántica. Uno de los casos más elocuentes, es el de José Lucas. En sus criaturas, el inventario léxico-semántico de unidades reconocibles —ojos, sexos, símbolos mitológicos,...—, contribuye a articular universos textuales de muy eficaz construcción.

En los cuadros más abstractos de José Lucas, donde predomina la mancha, todo niega cualquier pretensión de una estructuración por ejemplo ternaria, es decir una organización estructural basada en la tripartición del retrato –cabeza, busto y fondo. La provocación espacial de los textos de Lucas se ve muy frecuentemente planteada y resuelta como el resultado de una dinámica de masas enfrentadas unas veces y otras ligadas, entre las que se tienden todos los puentes de compensación espaciales y de mediación dialéctica. Se comunica de esa manera seguramente, a través de ese esquema de espacialidad, un universo emocional de mayor inestabilidad dramática, de más

permanente zozobra que el de las síntesis plásticas equilibradas en la dialéctica ternaria. La organización estructural de los cuadros de Lucas expresa y comunica al tiempo su permanente esfuerzo para el rescate postural al plano de afirmación consciente del inextinguible fondo de enigmas subconscientes que pueblan la espacialidad.

Al referirnos a la semántica imaginaria de los símbolos plásticos, según García Berrio (1986), tal vez uno de los rasgos más peculiares de la pintura y en general del arte moderno puede situarse en la potenciación de capacidad simbólica, que ha llegado a conquistar sacrificando las formas más escuetas de concreción referencial en los repertorios iconográficos tradicionales. De forma equivalente, la necesaria universalidad del símbolo sobre la representación de las entidades concretas que él recubre, se ve más fácil y eficazmente ejecutada mediante la práctica de la abstracción, y en general a través del conjunto de libertades con la mimesis del modelo, que caracteriza a la pintura moderna.

En la medida en que los símbolos plásticos del arte moderno debilitan sus conexiones con las formas concretas de la referencialidad, aumenta la riqueza semántica de los discursos.

El texto artístico, desde modalidades de ejecución material muy distintas, canaliza sin embargo procesos de adquisición y de expresión estética con poderosas constancias: la simbolización del caudal de experiencias imaginarias que se ordena y consolida en “regímenes antropológicos fantásticos” y en constantes de orientación espacial. Coordinadas profundas, radicalmente esquemáticas, recubiertas de las delicias cognitivas y sentimentales de la vivienda artística; y éstas, a su vez, servidas por el halago sensitivo de las formas más inmediatas de los textos artísticos²⁴⁷.

4.1 “ALEGORÍA MEDITERRÁNEA”

En este estudio semiótico de la obra de José Lucas hemos seleccionado varias obras del artista para un análisis más en profundidad. En primer lugar, estudiaremos

²⁴⁷ García Berrio, A. y Hernández, M. T., *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*. ELUA. Estudios de Lingüística. N. 3. ISSN 0212-7636, (1985-1986, pp. 47-85)

“*ALEGORÍA MEDITERRÁNEA*”, se trata de uno de los murales de la Asamblea Regional de la Comunidad de Murcia, una obra del año 1989.



Figura IV.1. “Alegoría mediterránea” Los Murales de la Asamblea Regional, Cartagena, Murcia. José Lucas, (1989)

Los Murales de la Asamblea Regional de José Lucas son , seguramente, su obra adalid o estandarte. Unas pinturas que recogen los símbolos, los sueños y los quejidos de Lucas. “Alegoría mediterránea” es la explosión de color mas reveladora del artista murciano. En cada rincón de la tela cubierta por un denso “impasto” se muestra una disposición bidimensional, hasta el extremo de convertirse en un bajorrelieve, se perciben los intentos apasionados del artista de expresar su ser más íntimo, de encontrar signos pictóricos para una percepción de la vida que oscila entre la exuberancia y la ansiedad. El mito, quebrado y retratado en forma tan surrealista, parece sin embargo ceder paso a la alucinación. Mediante una sensación de movimiento tanto dentro de la tela como fuera de ella, desde el espacio anterior hacia la superficie. El artista invita así al espectador a emprender una excursión en el mundo de la tela. Éste debe moverse junto con las formas del artista, dentro y fuera, arriba y abajo, en diagonal y en forma horizontal, debe girar en torno a las esferas, pasar por los túneles, planear sobre las laderas, efectuar a veces una proeza aérea para volar de un punto a otro, atraído por una irresistible calamidad a través del espacio, penetrar en rincones misteriosos. Las zonas de superficie pictórica, es decir, las manchas, tienen aquí la concreción pulsante de carne y hueso, la receptividad de alegría y dolor que absorbe la respiración de la vida. Son los actores de un drama teatral.

Su título “Alegoría mediterránea” nos sumerge en el mundo de la figuración, Corbin (1958) diferencia entre alegoría y símbolo. Asegura que la primera es una operación racional, sin implicar el paso a un nuevo plano del ser, ni a una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser muy bien conocido de otra manera. El símbolo anuncia otro plano de conciencia diferente de la evidencia racional; él es la cifra de un misterio, el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera; no está jamás explicado de una vez por todas, siempre ha de ser de nuevo descifrado, lo mismo que una partitura musical no está jamás descifrada de una vez por todas, reclama una ejecución siempre nueva²⁴⁸”

El propio artista, en las conversaciones mantenidas con él, asegura que “Alegoría mediterránea” tenía como primer objetivo romper con la estética del parlamento murciano. La Asamblea Regional de Murcia ocupó inicialmente una parte del edificio de la Casa de la Cultura de la ciudad de Cartagena. En el año 1987 se inició una profunda transformación del inmueble destinándolo al exclusivo uso parlamentario ampliando sus espacios y dependencias. El proyecto fue redactado por el arquitecto Rafael Braquehais, resultando un edificio singular de carácter ecléctico al que se han incorporado elementos simbólicos alusivos a las características e historia de nuestra Región. Entre las obras de arte encontramos varios cuadros de José Lucas que chocan frontalmente con la ornamentación del edificio. Lucas con su alegoría al color esgrime una ruptura definitiva con el enclave en el que se sitúa. Antes de realizar la obra definitiva, José Lucas dibujó varios bocetos de lo que después sería ese gran mural. Unos dibujos que podemos contemplar también en la Asamblea Regional pero, que al encontrarse en las salas destinadas a los Grupos Parlamentarios, la mayoría de ciudadanos que visitan la Asamblea no pueden ver.

²⁴⁸ Corbin H., *L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris 1958, p. 13.



Figura IV.2. Boceto de “Alegoría mediterránea” de José Lucas. (1989).



Figura IV.3. Boceto de “Alegoría mediterránea” de José Lucas. (1989).

“Alegoría mediterránea” muestra una clara reminiscencia de la influencia alemana que el pintor conserva todavía en esa época, finales de los años ochenta. Es un homenaje a Rilke, a Odilon Redon, a Mallarmé,... Comienza así, su pasión por los grandes formatos producto de la abstracción y el expresionismo, siempre enraizados en la literatura y la poesía.

Además, ésta magna obra, es el resultado de un época convulsa para el autor, en un análisis semiótico, observamos la huella de la Transición política que vivió España, así nos lo analiza el pintor.

“Ese mural es una escena coral que obedece a un momento en que yo estaba influido por los ecos todavía de la Transición en Madrid. Yo no quería representar, ni una manifestación, ni una algarabía, ni una protesta, ni una adhesión, yo no quería

manifestar nada de eso porque yo siempre he estado en la búsqueda, en la pintura. Como decía Luis Rosales, mi lema era despojar mi pintura de tema, de argumento y centrarlo solamente en lo que es expresividad plástica, solamente pintura y forma, forma y color, sin representar lo que es una manifestación, eso es anecdótico, eso es lo que se llama la pintura literaria. Cuando tú tratas de contar en la pintura algún hecho concreto eso se llama pintura literaria en el peor sentido de la palabra. Y eso es de lo que yo he huido toda mi vida, Es decir, eso tiene reminiscencias de ecos de manifestación, no porque yo quiera representar una manifestación ni mucho menos, yo lo que quería representar era que todo en la vida, todas las manifestaciones de aplauso o de protesta se pueden interpretar desde el color, desde la forma, desde la sombra y desde las sombras.

¿Por qué lo llamo coral? Porque todo este conjunto de formas, de formas llenas de color eran sonidos dormidos, influencias que yo tenía de ese ambiente, ese rumor de la calle, el ruido de la calle que había con motivo de la Transición española.

La Transición española fue un hecho importante en aquel momento y, visto con el paso del tiempo, hoy lo vemos como un hecho mucho menos importante porque, a mi juicio, fue un suceso que quedo a medias, que quedó sin terminar y de ahí los problemas políticos y sociales que tenemos hoy. Porque la Transición quedó sin terminar. Eso es un análisis político mezclado con la pintura. ¿Qué ocurre? Que todo se manifestaba, queríamos conseguir cosas (...) entonces eran los ecos de los ruidos y yo aquello lo traté de expresar con pintura y quise darle un sentido de jolgorio, de optimismo, de alegría y de esperanza. Conseguir eso con la pintura es lo que yo detesto. Yo lo que quiero es inquietar con mi pintura, lo que yo quiero es transformar, yo no quiero relajar y contar historias (insisto en eso de contar historias). Yo lo que quiero es transformar el sentimiento y la mirada del espectador, que el espectador reflexione sobre esto qué es, esto yo no quiero saber si esto es un gato, un perro, una manzana o un vaso de agua. Yo lo que quiero saber es porqué esto me emociona. Para mí es más importante (...)

El espectador es una especie de enamoramiento con la obra y entonces tú tienes que empezar a valorar una serie de escalas de valores de porqué aquello te emociona a ti. Esa es la pregunta, ese es el dilema, esa es la aventura, esa es la aventura que tiene el

espectador con el creador, ese conflicto permanente establecido entre espectador y creador.

Primero hay un conflicto que es el creador con su propia obra, es un conflicto creativo y después hay otro conflicto, si ese creador ha conseguido entrar en colisión, en conflicto con el espectador por los mensajes que la obra pueda transmitir pero nunca dependerá del realismo de la obra. Desde que existe la máquina de fotografiar, dibujar las cosas tal como son no es arte. Se trata de artesanía, se trata de industria. Aquí es donde está el misterio que te produce ese impacto, te produce esa inquietud, esa zozobra de querer sincronizar con aquello; no es por la forma, no es por el color es por el misterio que aquello encierra.

Yo quería que el cuadro no fuera atractivo por su composición coral de muchas figuras, sino que aquello transmitiera un momento de ánimo mío, una preocupación social, una preocupación artística, una preocupación de lenguaje.

Estoy haciendo un esfuerzo grande porque lo entiendas (...) no quiero que se cambie ni un ápice del espíritu de lo que digo. Ese cuadro obedece a ese momento. En los años 70 hasta el 80 y algo fueron para mí muy convulsos desde el punto de vista emocional, desde el punto de vista creativo, desde el punto de vista humano y desde el punto de vista colectivo. Fueron unos años para mí tremendamente inquietantes, donde yo creía que era un momento donde había que darlo el todo por el todo²⁴⁹”.

Son muchas las teorías que desgranán cada centímetro del lienzo, la simbología y el significado de lo que el artista quiso expresar con cada una de las figuras que pintó, sus antecedentes e influencias. Sus concomitancias con el Guernica de Picasso son evidentes, además encontramos otras muchas influencias.

En el mural de José Lucas parece que divisáramos al Ulises de la Ilíada. Una de las más importantes es la Ilíada de Homero. Sus propias torpezas y errores hacen de él un hombre prudente. Además, es astuto, sabe engañar y domina la palabra, con la que seduce

²⁴⁹ Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en el hotel Rincón de Pepe y en el Hotel Arco de San Juan. Murcia, (21/1/2015), H) Los Murales de la Asamblea Regional de Murcia.

a todos con los que se cruza en su camino. Ulises es el más humano de los héroes homéricos, y destaca más por su carácter que por su apariencia física.

Parece como si Lucas hubiese pintado uno de los pasajes de la obra de Homero, los trazos de Lucas bien podrían simbolizar el siguiente pasaje:

*“Todos se fueron sentando y se contuvieron en sus sitios. El único que con desmedidas palabras graznaba aún era Tersites, que en sus mientes sabía muchas y desordenadas palabras para disputar con los reyes locamente, pero no con orden, sino en lo que le parecía que a ojos de los argivos ridículo iba a ser. Era el hombre más indigno llegado al pie de Troya: era patizambo y cojo de una pierna; tenía ambos hombros encorvados y contraídos sobre el pecho; y por arriba tenía cabeza picuda, y encima una rala pelusa floreaba. Era el más odioso sobre todo para Aquiles y para Ulises, a quienes solía recriminar. Mas entonces al divino Agamenón injuriaba en un frenesí de estridentes chillidos. Los aqueos le tenían horrible rencor y su ánimo se llenó de indignación”.*²⁵⁰

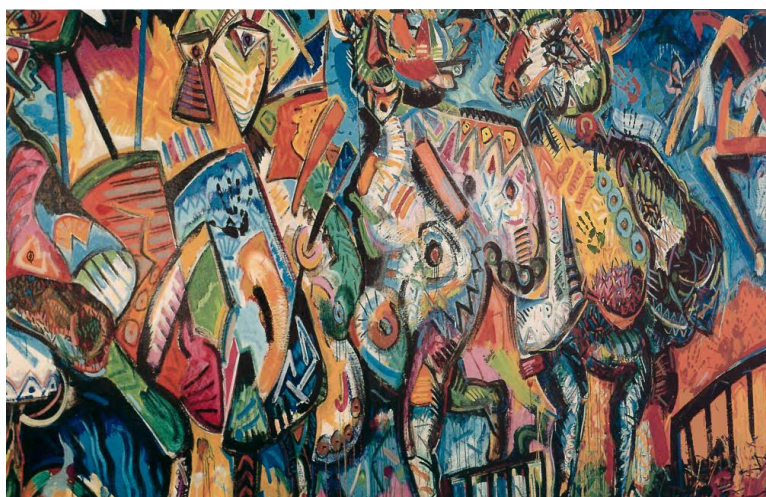


Figura IV.4. Fragmento de “Alegoría Mediterránea” de José Lucas. (1989)

Esta obra de Lucas tiene también mucho de la *Madre Coraje* de Brecht, porque sin duda los personajes que vemos son el resultado de un drama teatral. En este caso, las mujeres -personajes- son las auténticas dueñas de esta función. Al mirar el mural nos descubrimos echando las cartas con la cruz negra, cuando se ha de reconocer sin descubrirse el cadáver de Caradequeso, cuando se empeña en confundir, en su definitiva mineralización, a una hija muerta con una hija dormida. Nos atrapa Yvette y, desde luego, la muda Katrin. ¿A quién no le gusta Katrin, a quién no le perfora el corazón su bondad,

²⁵⁰ Homero, *Iliada*, II 185, 277, traducción de Emilio Crespo, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, (1991).

su poesía, su valor? Es Gelsomina cuando se prueba los zapatos rojos, y Juana de Arco en la escena del tambor, quizás el clímax más emotivo de todo el teatro de Brecht que resuena en esta obra de José Lucas.

Pero en “Alegoría Mediterránea” también hay mucho de Artaud y de Valle-Inclán. Cabe destacar aquí la predilección que el que el autor ha tenido siempre con la literatura y con el teatro. Los rostros de Lucas son también los rostros del esperpento. Todos parecen asomarse a los espejos cóncavos de Luces de Bohemia. Todos están transformados en absurdas imágenes. Lucas, como Valle, invita a pasearse ante ellos a los héroes clásicos, que instantáneamente se convierten en figuras risibles, caricaturas de sí mismos: Juanito Ventolera, el protagonista de *Las Galas del Difunto*, se inspira en el mito de don Juan; Don Friolera, de *Los Cuernos de don Friolera*, representa el honor calderoniano y al celoso Oteló; Max Estrella evoca al mismísimo Homero..., todos han perdido su original grandeza. José Lucas se convierte en una suerte de titiritero que mueve los hilos de su tabladillo; los personajes, en consecuencia, pierden su grandeza para convertirse en muñecos, peles e, incluso, a través de ese proceso deshumanizador se transforman en objetos, se cosifican, quedan reducidos a bultos y simples garabatos o se animalizan; es decir, sitúan al individuo al borde de lo infrahumano.

Y, por su puesto, en el análisis de ésta obra no puede faltar la referencia a la luz y al color, aspectos característicos en la obra del artista murciano. La huerta, sus formas únicas, su aura, el aire de su luz, el lenguaje sonoro y único de sus sombras, su geometría y su barroquismo, están muy presente el mural. Los colores del fuego, de la combustión, gradación de los rojos y amarillos, intensidad de los blancos-, y sus posiciones más frías: los azules, los verdes, los negros. Todos sacados de la paleta de la huerta de Cieza. Lucas vuelve a lo mediterráneo, a su Mediterráneo, después de adoptar y adaptar a su sistema creativo su experiencia plástica del expresionismo alemán.

4.2 “LA TARDE COLGADA A UN HOMBRO”

“Una obra de arte no puede ser nunca imitación de la vida sino, sólo y por el contrario, generación de vida”²⁵¹

²⁵¹ Dore, A., *La escuela de Nueva York*. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid. (Pág. 119,1988).

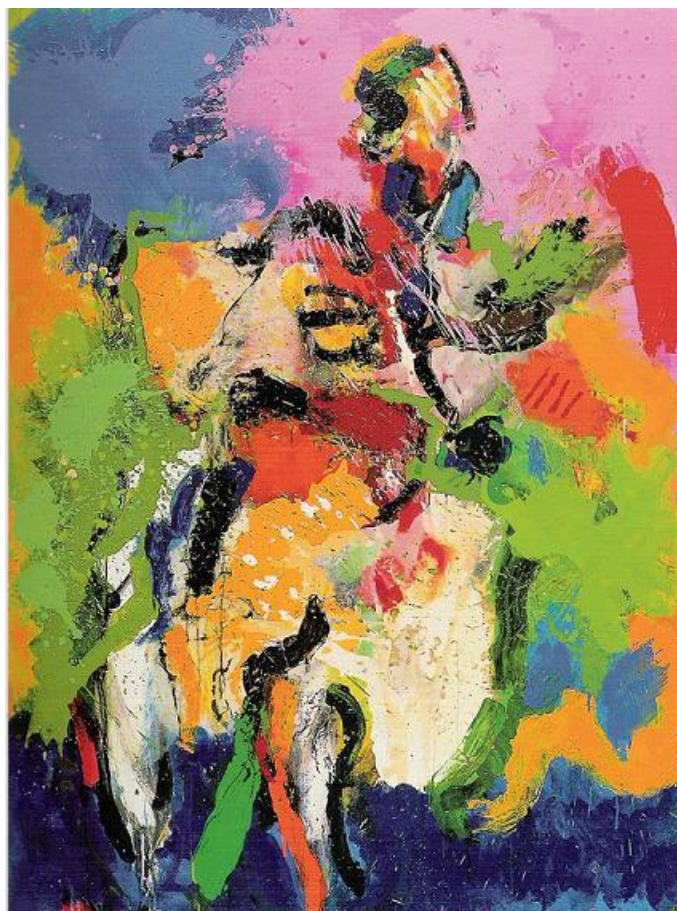


Figura IV.5. “La tarde colgada a un hombro” de José Lucas (Acrílico y resina/lienzo 200 X 150 cm.)

En “La tarde colgada a un hombro” se recogen muchas de las características definitorias de José Lucas. Ya sólo en el título, descubrimos una de las grandes influencias del artista, se trata de la poesía y de uno de los poetas que más imágenes ha evocado al pintor murciano: Federico García Lorca.

*“El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro, dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos. Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre, salta los montes de plomo”.*

“La tarde colgada a un hombro” es uno de los versos del poema “*Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*” que escribió el poeta granadino. García Lorca es un poeta eminentemente plástico, por eso no es de extrañar su poesía haya sido el germen de múltiples imágenes que encontramos en la pintura, incluida en la de José Lucas. En los versos citados se nos muestra una primera imagen del día yéndose despacio

en el interior de un tiempo –el de la corrida- que impone un cierto ritmo a su andar, es la imagen del sol hecho torero que se aleja con la tarde colgada al hombro, cayendo amplia y elegante sobre la espalda del mundo.

En Lorca descubrimos cómo traslada a su poesía una gran paleta visual a través de elementos cromáticos, la revisión de un lenguaje personal, metafórico, producido por imágenes donde, en palabras de José Monleón (*García Lorca: vida y obra de un poeta*) se sostiene que Lorca siente su relación con el mundo, con lo que le rodea, “su relación con las plantas, con los ríos, con los astros, con la muerte, con la luz, con el silencio, como un hecho vivo, como una interrogación a la que es preciso dar una respuesta poética²⁵²”, en ese mundo interior, donde la tragedia interior sorprende en una muerte de la Muerte presagiada. Infantil y generoso, vital, soñador, genial; un mundo, también de enormes sensaciones visuales, en epítetos, en metáforas, en sinestesias, en la palabra de un poeta lleno de imaginación, de alegría, un poeta festivo, pero triste, como él definía a su tierra, a Andalucía (“Andalucía es un pueblo triste”); pero un poeta cuyo epicentro poético, en palabras de Pedro Salinas, en *Ensayos de literatura hispánica*, es “luminoso y enigmático a la vez, que está sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte²⁵³”.

Y es que la relación de García Lorca con la pintura se demuestra en el cromatismo de su poesía de las imágenes, de las metáforas del color, de las sinestesias visuales; cabe recordar aquella afirmación de Gregorio Prieto, en *Federico García Lorca y la generación del 27*²⁵⁴, cuando dice: “Con estos ejemplos tan gráficos queda demostrada plenamente la existencia de un verdadero pintor en Federico García Lorca, pintor que empleaba la imagen en vez de los pinceles, pero que concebía sus poemas como cuadros auténticos, llenos de rutilantes colores, inesperadas sorpresas de composición y dibujo. (...) La pintura era la amante secreta del poema, y como todo amor, no pudo quedar para siempre en secreto. Federico hacía dibujos de verdad, esos que se hacen con auténticos lapiceros de colores y tintas, y con los que el poeta desahoga sus aficiones, y, por gracioso

²⁵²Monleón, *García Lorca: vida y obra de un poeta* J., Ed. Ayma. Barcelona (1974)

²⁵³ Pedro Salinas, "García y la cultura de la muerte", en *Ensayos de literatura hispánica*, del "Cantar de Mio Cid a García Lorca", Aguilar, Madrid, (1958)

²⁵⁴ Prieto, G., *Federico García Lorca y la generación del 27*. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva. (1977)

contraste, en estos pequeños cuadros de verdad sus pinturas resultan más de poeta que de pintor”²⁵⁵.

Por eso no resulta extraño la estrecha relación pictórica de José Lucas con el poeta granadino. Lorca es para el pintor murciano “una fuente inagotable de imágenes”. Color de suspiros y melodía profunda, con colores de una tarde de otoño imposible y seda infinitas, con caminos que van hacia ninguna parte, caminos ensoñados, en un aire de vaguedad, intangible, ensoñado y suave, bajo esos fondos rojos y anaranjados que el tiempo idealiza. Evocando las imágenes lorquianas, Lucas pinta poemas sobre el crepúsculo, el Albaicín, el Darro y el Genil desde sus recuerdos de la huerta ciezana, el pintor observa nuevas rutas metafóricas, insinuaciones de “empacho de tristeza”, “la tortura del azul” que siente como un mal del que tiene que desprenderse. Incidencia poética en los árboles (en el color verde), tardes muertas, historias inventadas donde el sol y el amanecer suponen gozo y la tormenta y la noche, oscuridad y pesar del alma.

Cabe recordar las palabras del doctor Jolan Jacobi sobre la psicología de Jung en referencia a los colores: “La coordinación de los colores con las funciones (psíquicas) respectivas cambian con las diferentes culturas y grupos humanos, e incluso entre los diversos individuos. Pero, por regla general...el color azul –color del espacio y del cielo claro- es el color del pensamiento; el color amarillo –el color del sol que de tan lejos llega, surge de las tinieblas como mensajero de la luz y vuelve a desaparecer en la tenebrosidad – es el color de la intuición, es decir, de aquella función que, por decirlo así, ilumina instantáneamente los orígenes y tendencias de los acontecimientos; el rojo – el color de la sangre palpitante y del fuego- es el color de los sentimientos vivos y ardientes: en cambio, el verde – el color de las plantas terrestres perceptibles directamente- representa la función perceptiva”²⁵⁶.

La vivacidad de los colores de José Lucas señalan la importancia del mensaje que el inconsciente dirige a la conciencia. El simbolismo de los colores es universal a todos los niveles del ser y del conocimiento cronológico, psicológico y místico. En “La tarde colgada a un hombro” de Lucas la significación de los colores presenta una variedad de

²⁵⁵ Guerrero, P. y Dean-Thacker, V., Federico García Lorca: el color de la poesía EDITUM, (pág. 203, 1998)

²⁵⁶ Jacobi, J., La psicología de C. G. Jung. Madrid Espasa- Calpe. (1947)

imágenes emblemáticas. Los rosas y anaranjados del cuadro resaltan el atardecer lorquiano mezclado con las pasiones del rojo, y la tortura del azul que casi enmarca el lienzo a modo de duelo. Los verdes y amarillos también dejan su rúbrica como si de pronto pudiésemos contemplar un trozo de la huerta ciezana, como si nos adentrásemos en un paseo entre naranjos y limoneros. Recordemos que para José Lucas su visión de los colores es el resultado de su mirar de niño, de su infancia en su pueblo natal, “la huerta a mí me educó la mirada²⁵⁷”.

Pero si fundamentales son los colores en las composiciones de Lucas, no menos lo es el fondo del cuadro, en el que Lucas siempre tiene en cuenta el blanco de la página, en el que ve y siente una analogía con el blanco del lienzo, hasta tal punto que es difícil distinguir en él si está escribiendo un poema con el color o si está componiendo un cuadro con su alfabeto plástico. En “La tarde colgada a un hombro” tenemos un buen ejemplo de ese espacio en blanco. La zona en la que, incluso se advierte el lienzo despojado de cualquier matiz cromático, es anticipadamente parte del cuadro o el cuadro repleto. No será de ningún modo posible reducir la pintura a la nada porque incluso la invisibilidad o la transparencia plásticamente le pertenecen. Lo no escrito, el signo no grabado, remite a una incertidumbre agotadora, pero el blanco en la pintura regala ya un color y con él se inicia la dialéctica.

La pintura parte del alma y llega a ella sin mediación puesto que compone su paisaje primitivo. La imagen pintada es la emoción dispuesta para ser degustada; la escritura, en general, exige, en cambio, un ejercicio de traducción que se desbarata si la atención de la lectura se debilita. Hay, sin embargo, en la pintura y en la escritura poética una cualidad similar en su composición y esta se detecta en el momento en que la obra en marcha adquiere autonomía y desde su personalidad entabla una conversación con el artista.

El escritor interacciona de tú a tú con el léxico en la poesía como el pintor se bate de tú a tú con el primer color, el segundo, la dosis y la morfología del tercero. El poema dice de sí mismo igual que la pintura que empieza a crecer. La pintura se dice y resuena

²⁵⁷ Ver anexo 8.1.3. Conversación mantenida en el hotel Rincón de Pepe y en el hotel Arco de San Juan. Murcia, (21/1/2015) B) “*La tarde colgada a un hombro*”.

dentro de un universo cuya música se halla también acantonada en la esfera del autor. En definitiva, la estética del autor no es real sin la estética del cuadro y viceversa. Su unidad decide el resultado. Ningún cuadro es bueno si se cierra en sí, pero a la vez ningún cuadro vale sin expresar autonomía, realización que no denota al autor, ni sus manipulaciones ni su inspiración solo y bautizado por el acontecimiento del color²⁵⁸.

4.3 “BORRACHOS DE LUCEROS”

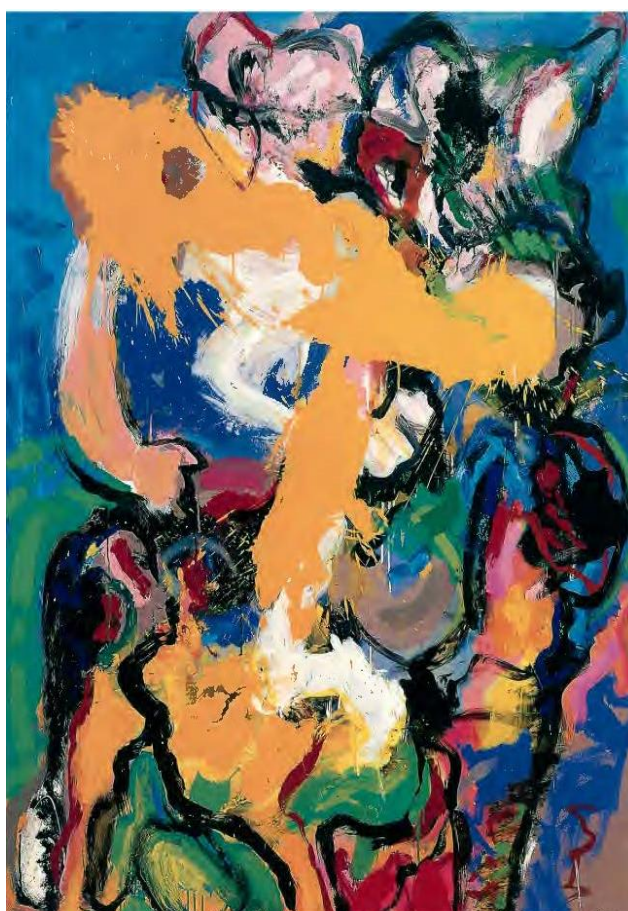


Figura IV.6. Borrachos de luceros. De José Lucas. Acrílico y resina/lienzo 162x130cm

“Borrachos de luceros” supone para José Lucas un cambio, se produce a principios de los años 90, en la época en la que está abandonando la abstracción y buscando nuevos caminos y fórmulas que lo llevarán al expresionismo. “Hubo un cambio, cuando yo estaba abandonando la abstracción y est es esa rabia que uno va buscando. Esta mancha por ejemplo, es un martillazo con esa brocha que yo empleo de encalar. Pues eso es la

²⁵⁸ Verdú, V., “Lienzo en blanco” Madrid: Diario El País(4 /11/2010)

consecuencia de un porrazo, un momento de furia enmarcado en un momento muy bueno de mi vida. Aquí me comía yo el mundo por los cuatro costados.

Este cuadro es la llave para abandonar definitivamente la abstracción y meterme en ese expresionismo que me había influenciado tanto durante la beca que cursé en Alemania, aquí ya no hay reminiscencias del expresionismo norteamericano, hay más influencias del expresionismo alemán, lo que se conoce como la pintura salvaje alemana.

“Borrachos de luceros” es fruto de un recuerdo; yo siempre he sido muy noctámbulo y recuerdo una una noche en la que dos amigos míos estaban ebríos, borrachos abrazados en la puerta de mi casa. Al día siguiente plasmé aquella escena. Es la anécdota de la que partió el cuadro²⁵⁹”.

Cuadro que lleva por título “Borrachos de luceros” otro verso de García Lorca perteneciente al poema “*Cuatro baladas amarillas*”, canciones de su época juvenil:

*“Los bueyes
siempre van suspirado
por los campos de Ruth
en busca del vado,
del eterno vado,
borrachos de luceros
a rumiarse sus llantos”*

Volvemos a ver la influencia de la literatura en el pintor murciano y, sobre todo, de poetas como García Lorca, por tanto, gran parte del análisis realizado para la obra anterior podría extrapolarse a este lienzo. Las metáforas, las sinestesias cormáticas y la búsqueda de nuevos caminos vuelven a estar presentes en este cuadro.

Nos muestra Lucas una de sus pinturas sin métrica, trazada con la libertad del verbo que se escapa para ser verso azul, rojo, amarillo o verde. Formas y colores. Caos o más que caos, un largo sumando de circunstancias, de querer, de escuchar lo que los tonos musitan: es dejarse llevar por esa sinfonía interior a la que trata de ponerle su propio

²⁵⁹ Ver anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015), C) “*Borrachos de luceros*”.

acento. Una obra en la que, “hay una raíz mediterránea, grecolatina, porque, estoy convencido de que toda vanguardia, por extrema que sea, parte de la tradición de lo clásico”. De la antigüedad mítica y de las sucesivas mareas que se allegan a nuestro costado y que bañan el campo de Cieza, estallido de la gama cromática que muestra una vez más José Lucas. Los colores resultan agresivos por el predominio de los tonos cálidos, rojos, rosas y naranjas combinados como discordantes acordes cromáticos.

Colores que se entremezclan con la influencia del expresionismo salvaje alemán, como otrora lo hicieran Baselitz, Penck, Immendorf, Kiefer o Markus Lüpertz. En “Borrachos de luceros”, como en la mayoría de sus obras, no hay fábula, No hay en ella episodio, cosa que se narra conforme a la dinámica de sujeto, verbo y predicado. Y, sin embargo, hay crónica, razón a dirimir en la relación que interioriza el ser de unas formas. Hay formas en el mundo de José Lucas, acuerdo o armonía de signos por lo que lo adentro, la fuerza que denota un origen, se exterioriza en una “puesta de forma”. Las formas...; mejor en singular: la forma es lo que toca fondo, anunciando ya un aspecto de la naturaleza táctil del universo del artista.

La pintura haciéndose de este pintor es por igual sinónimo de movimiento, y en tanto que de movimiento, sinónimo de cambio. Nada es igual de un instante a otro instante en la dialéctica del cuadro. Prosigue como forma constante del fuego, el ardor quemante de los colores -hasta los más fríos, según las gélidas normas de las academias- y el destino cambiante de los signos en ignición. La idea de fuego y la idea de movimiento son razones equivalentes, que inspiran la argumentación de lo que sucede en una superficie: un mundo que surge, que nace, transfiriendo a ese ser el gesto que contempla la creación. La pintura, no como reconocimiento de un paisaje, “geográfico” o humano, preexistente, sino como sustanciación del acto de crear. Y de la potencia, del raptó. La pintura generadora de vida, por lo que nunca podrá ser un acto neutral, y cuanto menos negador de su misión originaria, sino que encenderá en el arrebató su composición orgánica. Pintura con raíces hundidas en la tierra, su metáfora y su materia son de tierra. Y su organización, y el rumor precursor de las voces, los ecos, las luces que la denotan desde lo hondo. Aunque (casi) lo llegue a parecer a veces, esta pintura no memoriza circunstancias tan episódicas, tan no fundamentales como figura o no figura, como abstracción o no abstracción. Llegan ajenas consideraciones sobre lo "expresionista", que pudieron tener algún subrayado en

pasados momentos, pero la pintura hoy, de ahora, naciendo del fuego, haciéndose a cada instante, cambiando, reorganizando ulteriores situaciones representativas, desborda toda posibilidad de clasificación.

El cuadro de José Lucas es un lugar de paso entre paisaje y paisaje, entre la síntesis histórica de lo que llegó a presentarse ante la mirada -síntesis de la tierra, de los hombres, de los comportamientos, de la cultura, de las formas y su color- y lo que la mirada llega a fomentar de este lado como síntesis de visión. No sería preciso acudir a la constatación de unos testimonios externos para llegar a la conclusión de que la pintura de Lucas pinta lo mediterráneo. No es exactamente un paisaje, el paisaje de ese paisaje, no pinta el Mediterráneo, sino desde y en él. Pinta desde una antigua manera de ser que sobrepasa el tiempo, que lo penetra y lo trasciende, y se restaura en el ahora, en los sucesivos ahora que comportan el acto de ver y su sedimento. No memoriza esta obra episodios como figura y su no contrario, abstracción. Y ¿lo parece? El temblor de la llama conduce a veces a la identificación de un rasgo concreto, con un significado concreto. Al instante será humo. Y se explica: la actitud de José Lucas es como la de un panteísta que tratara de dar materia y color, y extraerle su mejor forma a un modo de comportarse y de ver las cosas de continuo, digamos que también -y quien sabe si fundamentalmente cuando "no pinta". La auténtica memoria de esta pintura es la que hace denotar que "proviene". Que tiene un origen, y un pasado, pero que busca y necesariamente encuentra un lugar en el presente. Un lugar en el lugar de la visión, circunstancia que compromete directamente la actitud y la función del contemplador. Haciéndose en el cuadro, como es bien evidente, la pintura se identifica y hace valer su calidad táctil -lo palpable- en el campo de comprensión de la mirada, en la dimensión que profundiza el ojo, y que adquiere relieve en el pensamiento²⁶⁰.

“Borrachos de luceros” son trallazos de pintura llenos de carácter que desprenden un evidente síntoma de fortaleza. Y, a la vez, parece un modo de ir desbrozando y eliminando aquello que se considera inservible e inútil. El mejor modo de expresar que lo que aflora es lo esencial, pero también suficiente.

²⁶⁰ Logroño, M., “Si venimos del fuego” Catálogo exposición itinerante CAM, Alicante, Elche, Cartagena. (1993)

La composición presenta un encuadre frontal. Nos situamos en paralelo a una escena en la que descubrimos un episodio sintético resuelto con un gesto sin detención, permanente e irrevocable. Al fondo y enmarcando el cuadro el azul dramático de la noche. Recordando a Cézanne: “La naturaleza vista, la naturaleza sentida”. Las pinceladas de Lucas son contundentes, azarosas y ágiles, suscitando un mapa sonoro donde el trazo marca la nota y la mancha su duración.

En esta, como en la mayoría de sus obras, establece una analogía de forma casual con una de los axiomas de la abstracción postpictórica americana “pintura es solo pintura”, en la que se proclama con el objetivo de reivindicar la pintura desde la “pintura” sin más. Es decir, ejercitar un reduccionismo llevando el acto de pintar a su estado esencial.

4.4 “LA CONCIENCIA DE LA AVENTURA”

“La verdad es que el arte parte de alguna forma siempre de cero en sus realizaciones y manifestaciones individuales, y camuflado de ingenuidad, sin conocerse o, por decirlo mejor, reconocerse a sí mismo, renace a la vida cada vez, por primera y única vez, a la pequeña felicidad. Cada una de sus manifestaciones es un caso aislado, altamente específico y personal, que hace muy difícil, para su representante, la tarea de sintetizar la gran idea general del arte, ¡además de que no le viene a la mente hacerlo!”²⁶¹ “

Thomas Mann



Figura IV.7. “La conciencia de la aventura” de José Lucas. (Acrílico sobre lienzo) 2,50x2 cm.

²⁶¹ Mann, T., El artista y la sociedad, Madrid, Ed. Guadarrama, (p.295 1975)

“La conciencia de la aventura” es la imagen que sirve de portada al catálogo de la exposición “Homenaje a Luis Buñuel”. Una muestra de pintura que se desarrolló en una de las salas más importantes de Madrid, en la Galería Biosca, en 1995.

“Yo tuve la suerte de exponer en esta Galería que era el símbolo del arte en España. Elegí, como tema central, el homenaje al cineasta Luis Buñuel, uno de los directores más admirados por mí. Por supuesto, que elegí para la portada una de las obras que más me interesaba entonces y que más sigue interesando ahora.

Esta obra tenía para mí un mundo cargado de simbolismo y de surrealismo, que era, en definitiva, lo que encontraba en la obra de Buñuel, padre del cine surrealista universal²⁶²”

Somos pintura, o sueño, porque provenimos, porque recordamos, porque, evocado el lugar (in) imaginable –el que sustenta el argumento de la primera imagen-, nos determina. Nos infunde la fuerza y la razón de un tránsito a este lugar. En el que estamos. Quiero decir en el que está en cuanto se contiene y representa en el cuadro, la historia de la pintura, al fin, y al otro lado del cuadro, aquí, territorio desde el que se contempla, tratando de avanzar – de precisar- un poco más en la localización. Por lo mismo, podría pensar en territorio de la localización, materia y sueño, en el que la imagen se hace ver, así pues, se sitúa, existe²⁶³.

“Este cuadro obedecía a un momento en el que yo estaba saliendo de la abstracción y entrando en una aventura mixta, de entre figuración y abstracción, como una desintoxicación de mi etapa más puramente abstracta.

Con este cuadro disfrute enormemente hacerlo, cada vez que descargaba el pincel sobre el lienzo era para mí un acierto, es uno de los cuadros que menos me ha hecho titubear y que más obedeció la mano a la cabeza y la cabeza al corazón. De ahí viene su título, ya que toda la ejecución se debió a una aventura.

Este cuadro es una de las obras más representativas de aquella época, uno de los mejores exponentes de lo que fui entonces y de lo que soy en la actualidad, ahora soy la

²⁶² Ver anexo 8.1.4. Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015), A) “La conciencia de la aventura”.

²⁶³ Logroño, M., *Meditación de la Azohía*. Prólogo al Catálogo: Homenaje a Luis Buñuel de José Lucas. Madrid. (1995)

consecuencia de aquella etapa que para mí fue uno de los mejores momentos de mi vida como pintor. La etapa entre los años 90 y el año dos mil”. José Lucas (2015)

Alegoría, noción metafórica de los colores, esto a lo que vamos, este lugar, este no límite, este espacio sin límite de la pintura, habida cuenta de lo que la sostiene –tanto da óleo como acrílico, o esta vibrante mezcla de elementos carnales que dan fortaleza al cuerpo-, esta adjetiva consideración de lo ilimitado que es el color, su metáfora, la luz. El color es la luz. De modo que de una luz a una luz, o a la luz, como reconocimiento sustantivo de lo que buscamos. Miguel Logroño (1995)

“Este expresionismo-semiabstracto, deudor y heredero del expresionismo abstracto norteamericano, tan en boga en aquellos años. Se daban entonces las últimas bocanadas de aquel movimiento que venía desde Pollock, desde Kooning.

En línea con esta portada procuré que hubiese una unidad, un corpus pictórico que estuviera en consonancia con todas las obras de la exposición, por eso es una de las muestras que recuerdo con más cariño.

El discurso plástico que encierra el cuadro en su totalidad es el símbolo más buñueliano que hay en la obra, yo no intenté representar a Viridiana, ni La edad de Oro,... Yo he sido siempre un pintor que ha intentado despojar al cuadro de la historia. Me considero un pintor moderno, y como dijo Luis Rosales: “la pintura se había despojado por fin de toda la historia, de la anécdota, quedándose con la pulpa, con lo que alimenta”. Es la pintura por la pintura. (...) No se cuentan historias, se cuentan sentimientos. Es el color al servicio de la forma y la forma al servicio del color”. José Lucas (2015)

Aseguraba Buñuel “soy más surrealista que nunca. La única literatura, la única poesía que me gusta es la surrealista. La única pintura que me gusta es la surrealista. Yo no era surrealista cuando llegué a París, me parecía una cosa de maricones. Leía sus cosas para reírme, igual que años atrás leía *Ultra* para divertirme en el tranvía, en Madrid. Y me sucedió lo mismo, acabó por metérseme dentro. En verdad, yo no pertenecí al grupo hasta el 29 o el 30. Después de *Un perro andaluz*, hasta el regreso del viaje de Aragón a Rusia. Empezaron las discusiones, las exclusiones del grupo. Y yo me quedé con Aragón

y algunos otros. Sin embargo, cuando cierro los ojos, yo soy nihilista. De verdad, un nihilista total, un nihilista completo, sin reservas de ninguna clase²⁶⁴”.

En su cinematografía, Buñuel nos muestra el surrealismo de la realidad, donde se cumplen los sueños más inútiles y se perpetúan las contradicciones más absolutas. El conjunto de su obra pone en evidencia la tiranía de un mundo desatinado que no nos permite ser en libertad.

Como Buñuel, Lucas transmite la imagen de una atmósfera siniestra donde la sombra²⁶⁵ se opone a la luz; ella es también la imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes. Según Jung, a toda persona “ síguele su sombra, y cuando menos se halla está materializada en su vida consciente, tanto más oscura será. La sombra, pues, simboliza el otro aspecto, el oscuro hermano de la individualidad humana²⁶⁶”.

Cabe recordar la relación de Buñuel con Lorca y con Dalí, los tres precursores del surrealismo que heredó José Lucas. El propio Dalí decía: “el lenguaje simbólico del subconsciente es el único lenguaje realmente universal, común a todos los hombre, ya que no depende de un estado espacial de la cultura o de la inteligencia, sino que reposa y es la consecuencia misma de las grandes constantes vitales: el instinto sexual, el sentimiento de la muerte, la noción física del enigma del espacio,...²⁶⁷”

¿Por qué es fuego lo que sucede –lo que “arde”- en el espacio que pinta José Lucas, si podría ser su signo y su significado opuestos? Es fuego el sol, el círculo incendiado desde siglos, desde el comienzo, en este pequeño, íntimo, grandioso sureste cultural que nos conforma; y ello tiene unos adecuados colores –los colores del fuego, de la combustión, gradación de los rojos y amarillos, intensidad de los blancos-, y son posiciones más frías. No tan ardientes, dijérase: los azules, los verdes, los negros. Me

²⁶⁴ Aub, M., *Luis Buñuel, novela*. Cuadernos del vigía. (2013)

²⁶⁵ Sombra: “Como el sol es la luz espiritual, la sombra es el “doble negativo” del cuerpo, la imagen de su parte maligna e inferior. Entre los pueblos primitivos, está generalmente arraigada la noción de que la sombra es un alter ego, un alma, idea que se refleja en el folklore y en la literatura de las culturas avanzadas. Frazer ya indicó que es frecuente que el primitivo considere su sombra, o su imagen en el agua o en un espejo, como su alma o una parte vital de sí mismo”. Frazer, Sir, J., G., *La rama dorada*, Méjico, (1956)

²⁶⁶ Pérez Rioja, J., *Diccionario de símbolos y mitos*. Madrid, Editorial Tecnos, (1962)

²⁶⁷ Dalí, S., *Palabras leídas como introducción a una conferencia dada en el Instituto de las Españas el 7 de enero de 1935*, *Revista Hispánica Moderna*, Año I, abril, (1935, número 3, pág. 24)

abrasso en los incandescentes azules, verdes y negros de esta pintura. Y en esto me iluminan –como aquella antigua, radiante mañana azul que vivimos hace unos días en el Mediterráneo-, en el saber, o en el barruntar, cómo las categorías, y los dogmas, y los principios, entran en combustión –se queman-, dejando sobre la realidad, como sobre aquella mañana, la noción (in) cierta de lo que somos –además de pictóricamente-, o cuando menos, de en lo que estamos.

Figura es lo que amanece en el cuadro y lo que, de súbito, atardece, lo que nace y lo que muere al instante, dígame así la abstracción y de todos los desvaríos del mirar al uso. Figura es la suma –o resta- de contradicciones, de incertidumbres, de presencias, de ausencias simultáneas que hace que todo en la agitada, o calma, superficie de un lienzo sea –la- figura. Que hace que todo en el lienzo “figura”. Adquiere imagen, imagina.

La figura es la sensación de un absoluto modelado por un conjunto de relatividades en constante ignición. La figura no existe, como no existe lo absoluto en tanto que en principio omnímodo, no sometible a revisión o crítica. O todo es pictóricamente figura, o, de hecho, a los efectos de la representación, nada lo es. Venimos del fuego, del acto mistificador del fuego, es decir, de su purificación. Todo cuanto sucede plásticamente en el cuadro sucedió alguna vez fuera de él, pero porque fue –memoria, evocación, procedencia- alguna vez, lo importante es este ser actual en el cuadro. La autonomía, la libertad conseguida en el cuadro, incluso para hacer valer, y entender, por el contemplador la (i) lógica de sus comportamientos. Miguel Logroño (1995)

“En los colores del cuadro destacan los verdes cinabrios, son los verdes del veneno; es el verde que tiene el cine en blanco y negro de Buñuel, es la crítica social despiadada, es la crítica a la religión, es la crítica a todo lo que cortocircuita y frena el instinto de la persona, y el desarrollo intelectual. En cuanto a los rojos, amarillos,... eso es inevitable en mí porque yo soy un pintor muy pasional, yo todo lo abordo desde una pasión y ese calor que hay en mi pintura y ese contraste que da sensación de vida es inevitable en mí. Eso es el resultado de mis paseos por Cieza, del mirar de la huerta que me ha enseñado a mezclar los colores, es el chisporroteo del color. Es el impresionismo del color, un movimiento que saca la pintura a la calle. Por tanto, el sentido del color en este cuadro es una mezcla del interiorismo buñueliano, con lo pasional de mi persona y

mi interpretación de la vida. De ahí los numerosos contrastes que vemos en esta obra donde habita desde el blanco al negro pasando por un amplísimo abanico cromático.” José Lucas (2015)

Arrebato y contención, caos y orden, fuego y ceniza: pintas la pasión de pintar. Y en este ámbito las imágenes se extreman hasta el matiz. Lo extremo se hace sutileza, oficio de la mente que necesariamente requiere un armónico oficio del corazón, y del acto de pintar. El cuadro es el resultado de una sutilísima batalla a brazo partido entre el pintor y una deformación de inercias, sintomáticamente más poderosas cuando de lo que se trata, en toda instancia, es de alcanzar la liberación. El cuadro nace como si fuera muriendo poco a poco, urgido por una palpitación de la agonía, compulsivamente nace el cuadro, en un irresistible afán de poner y de quitar materia –todos los materiales que “pintan”-, signos, colores, luces. Más que asombrar –un espacio, un territorio, un soporte aceptable-, pintar es fecundar, y a esa como fertilización se entrega el pintor en un proceso gestual que no difiere, en el fondo, de ese que conduce a lo que germina.

Consideración de esta historia: pintar es fecundar, es decir, inspirar –inteligencia, pasión, razón de un sentimiento veraz, no (di) simulable-. Ya ves, amigo, cuánta inspiración –fuerza, trabajo, constancia- hace falta para imbuir en los demás todo esto. Qué inspirado hay que estar. A propósito: ¿existe el pintor –el “creador”- inspirado? Calidad de lo relativo, de lo dudable; esto es cosa de locos, de manera que voy a arriesgarme: existe el pintor que inspira. Miguel Logroño (1995)

5 ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN GLOBAL DE LA OBRA DE JOSÉ LUCAS

*“Cuando el público pregunta: ¿qué representa eso?, hay que decirle (pues es lo único que puede decirse): eso, no representa; eso, es”*²⁶⁸.
Torres-García.

Poliédrico, barroco, abstracto y expresionista; fuego, pasión, miedos y claridad... Poesía y Lorca; teatro y Valle, Artaud o Brecht; Klee, Pollock, Mallarmé,... y así podríamos seguir en una enumeración infinita de lo que nos sugiere José Lucas y su pintura; y a la misma vez, no hay mejor descripción de su obra y su persona que...

JOSÉ LUCAS

Su nombre es su seña de identidad, su obra tiene impresa su firma, haciéndola diferente y exclusiva, además de poder reconocerla con sólo mirarla. Desde *El Retablo de la lujuria*, hasta *Minotauro*, pasando por sus homenajes a García Lorca y a Miguel Hernández y a tantos otros, y tantas otras cosas,... Todo tiene su sello personal.

“En la obra de José Lucas se da la tensión misma del hecho plástico y la extensión de lo que el hombre halla cuando pinta. Es decir, lo que se pregunta, lo que reflexiona, lo que revisa y critica de sí mismo formulado en línea y en color, en accidente purificador. Su trabajo tiene una procedencia de numerosas colisiones: los paisajes originarios, la reflexión sobre la pintura de los maestros, la convulsión de vivir con afán de límite y la combustión de la poesía que acompaña su expresión como sustancia absoluta y como lógica generadora de la imagen.

El signo y el significado de su expresión plástica tiene en la luz su motor de explosión igual que genera luz nueva. Expresión que no convalece ante lo incalculable sino que toma impulso de aquello que nace nuevo en cada pieza, en cada textura, en cada exploración por la figura, por lo surreal, por lo fantástico, por la abstracción. José Lucas mantiene en su obra una potencia de gesto que no deroga su intensidad en los cambios necesarios que ensanchan su camino en el arte. Su aventura tiene mucho de fe en la incertidumbre. Y es ahí donde alcanza su máximo nivel de ignición. En el informalismo más consciente de su propia necesidad de relectura está el eje de su gramática visual, igual que su mirada se apoya en la evocación de una vanguardia que no se somete a norma, sino que se presenta como espacio abierto y resultado de una sutilísima busca que no cesa”.

Antonio Lucas (2014)

²⁶⁸ Torres-García, J., *Universalismo Constructivo* Vol. I, Madrid, ed. Alianza Editorial, (1984, p.310) / Cita datada en (1936)

En 1980, José Ramón Ripoll recogía 29 claves o notas para la correcta interpretación de una exposición de José Lucas, un documento de especial relevancia para este apartado:

- Sobre todo, la vida. Esa inconsciente realidad que devanea entre músicas y orquídeas cuando al pincel le resta el ademán de su oficio primario. La vida entre colores como en Goethe la muerte. Venturos el misterio se hace hueco en el telar del mundo. Ya sólo el tiempo abrasa la soledad del cuadro.
- El trazo es la razón y su espacio la herencia de los que se quedaron. La espada, más que línea, debilita su afán de la defensa cuando hay que rendir cuentas a la victoria.
- Marcel Proust frente al paisaje. Hay dos formas de enfrentarse al entorno. La primera «en busca del tiempo...», desnudándose todo para hermanarse a la naturaleza. La segunda, y esto es lo grave, disintiendo del mar y de la tierra, en definitiva, de uno mismo.
- El personaje está diciendo. Siempre diciendo lo que todavía no ha de decirse. Origina la llama de la desolación y la alegría. Se le esconde la mueca y casi en todo nos ponemos de acuerdo.
- El actor. Igual que en Macbeth o en Electra, el drama nace del color. Un actor determina cuál ha de ser su sino y la tonalidad de su destino.
- Entre Pepe Lucas y sus cuadros hay, fundamentalmente, una común característica: Pepe Lucas.
- El gesto del hablante. Cada cual es capaz de salir de sí mismo cuando su movimiento es capaz de exponer la justificación de su propio silencio. Es el teatro.
- Volviendo a la vida, la hermosura. Cuando alguien mira, lo hace por vivificar la tragedia. Mirar al frente, de cerca y destrozando la vergüenza de quien aún no aprendió tan arriesgada tarea.
- A la bondad del cuadro se contrapone la tiranía de su ofensiva, es decir, la transparencia de los nombres.

- Leyendo a Hölderlin: el navegante nunca es capaz de olvidarse de los sagrados lugares que erigieron sus antepasados. Todo gira en torno a la nostalgia. Contemplando a Pepe Lucas: todo se esconde tras los ojos del navegante. El olvido es la clave.
- La deidad aprisionada entre los muros de la conversación. Es blasfemo conducir el discurso contra el color y la forma.
- En el fondo de todas esas máscaras me temo que se esconden los ángeles de Rilke
- «Nunc Celtiber es; Celtiberia in terra, / Quod quisque minxit, hoc sibi solet mane / Dentem atque russam defricare gingivam / ut quo iste uester expolitior dens est / Hoc te amplius bibisse praedicet loti.» (Catulo).
- Es poética todo lo que le indispona con los demás. La pintura nace como ritmo de una literaria visión de su esperanza y no como abstracción plástica de sus sensaciones. Pepe Lucas debería ser andaluz, ¿o lo es?.
- Don Francisco de Goya y Lucientes.
- Transfigurar la acción no es más que una costumbre de la memoria. A ella se le debe la historia y la ficción. En la pintura se ordena generalmente la situación de esa fantasía desdibujada. Lucas la reta.
- El retrato suele ser el documento fiel de las cenizas. Unos lo archivan. Otros lo desafían.
- Pepe Lucas destaca en el retrato la mueca que molesta, que hace feo, que no queremos ver. Pepe Lucas, como siempre, provocando.
- A Bacon le debe-casi todo menos su ternura, que es lo que le hace artista.
- En el color se funde el recuerdo de ser lo que se ha sido con el deseo de serlo otra vez más. El color te redime y te condena.
- Amar las cosas por su color puede ser más duradero que amarlas por la forma.

- Todo es morboso. Hay un sub-erotismo en sus figuras que incitan al placer. Detrás del esperpento, una mujer gorda, de Rubens.
- Contrataca a la Historia y, sobre todo, la mece entre sus brazos.
- La obsesión de escribir. Pavese en la discordia del deseo y de la pluma. José Lucas y el deseo de pintar mientras se escribe
- A veces, el arte es una tentación de la lujuria. La muerte y la vida no son más que simples premisas para desarrollar la retórica del erotismo. En estos cuadros abunda mucho el verbo pasional, el artículo andrógono de la contemplación; una gramática estudiada por la sensualidad.
- Otras veces. El Infierno de Dante.
- Si Bataille existiese.
- El mundo tenebroso de los poetas cobra su luz aquí. Son lienzos distinguidos por la lírica de la vistosidad que da la apariencia.
- A Pepe Lucas todas las palabras. En ellas la espesura de la lengua y encontrarse a sí mismo, pintado en la liturgia.

La obra de José Lucas se divide en tres etapas. La primera cuando apenas es un joven de 15 años y vive en su Cieza natal. Son sus primeras aproximaciones a la pintura: “En aquella época, durante mi etapa en la Escuela de Juan Solano, yo tenía una pintura indefinida. Era una pintura que de paisajes y bodegones, al estilo de los pintores de Murcia, que es lo que yo conocía. Los pintores de Murcia de aquella época, que ya eran mayores, como era Molina Sánchez, López Cano, Muñoz Barberán, toda aquella tropa de pintores eran la referencia que yo tenía en esa primera época. Yo todavía no había salido al extranjero y no había entrado con fuerza en el mundo de la pintura. Yo era un pintor local, con una vocación que se me fue despertando como yo soy, siempre en todas las cosas de mi vida he sido bastante pasional, yo tomé aquello con cierta pasión. Y se despertó en torno a la academia de arte que dirigía Juan Solano, la academia de arte local. Surgió una especie de fiebre, una fiebre infantil-juvenil, fue durante ese tránsito entre dejar de ser un niño y entrar a ser casi un adolescente, como en mí, durante ese tránsito se despertó una vocación de pintores en Cieza. Muchísimos lo fueron dejando porque esto

es muy difícil, algunos abandonaron el oficio, otros lo tomaban ya como una cosa de domingo, circunstancial. Y solamente insistió conmigo un pintor, un íntimo amigo mío, que se llamaba Toledo Puig. Fue el único que insistió, aunque él era maestro de escuela y pintaba en sus ratos libres. Después el único fui yo. Desde muy joven yo me presentaba aquí a los concursos de pintura en Murcia, tanto en la capital, como en los concursos provinciales, y también tuve la gran suerte de ir ganando los premios. Era la generación de José Luis Cacho, Ramón Garza, Pepe González Marcos, todos los pintores de aquella Murcia a la que yo me estoy refiriendo. Todos nosotros estábamos ya en una misma onda, iban surgiendo preocupaciones por lo que se estaba haciendo fuera de España,...

La referencia para mí en aquella época eran los pintores de la Región, aunque ya empecé a conocer a los pintores de corte nacional. Entonces yo descubrí la pintura de Benjamín Palencia, yo descubrí la pintura de Pancho Cossío, yo descubrí la pintura de lo que se llamó la Escuela de Vallecas, al escultor Alberto y a Maruja Mallo, entre otros". (José Lucas, Murcia, 2015)

La segunda etapa comienza con su llegada a Madrid: "La segunda etapa ya mucho más comprometida, mucho más profesional, mucho más tremenda. Llega el no dormir y el no descansar. Entregado por completo al mundo del arte, con esa pasión que no sé si es bueno o es malo, pero con esa pasión que yo pongo en las cosas. Una pasión tremenda y con afán de superación y competitividad, y esas cosas mías, que no sé si es uno de mis grandes defectos o una pequeña virtud, no lo sé". (José Lucas, Murcia, 2015)

Comienzan además sus contactos con los grandes pintores y, sobre todo, con los grandes poetas de entonces. Se producen sus primeras visitas a la tertulia del Café Gijón.

Durante su estancia en Madrid y tras su viaje a Alemania para cursar una beca en Ulm-Donau, comienza la tercera y definitiva etapa de José Lucas.

Etapa que continúa en la actualidad, "pintor y volcán, extremadamente visceral y luchador, sensible y peleón, capaz de quemarse las manos tocando la luz más incendiaria o la oscuridad más terrible y desoladora, nada le es ajeno a José Lucas: ni el grito, ni la lágrima; y se agota el león a ratos aunque se niegue a que los años le despojen del furor de la tormenta.

José Lucas en directo, sin trampa ni cartón, temible e imprevisible, es precisamente eso: temible e imprevisible, crítico feroz, alarma encendida, una fragua siempre encendida de la que brotan el color y las formas, y la belleza y el horror de las tinieblas; materia que encierra vida, un ápice de delicadeza o un tornado de violencia. La vista se posa en sus obras, quieras o no.

“Vivimos un momento terrible, y no solo por esta crisis económica, política, social y cultural tan espantosa que vivimos, sino porque todo es de una vulgaridad cochambrosa. Esta sociedad que hemos construido es un estercolero que ya está hasta arriba de codicia, corrupción, mediocridad e hijos de puta”, dice, nada fino, el artista, que añade: “Pero, cuidado, porque conmigo no hay quien pueda; soy como Atila”. Ante “este mundo hecho cenizas, sin valores y plagado de cobardes y de gentuza, de cretinos que se enriquecen a costa de la pobre gente a la que cada vez más te encuentras tirada en la calle”, José Lucas cree que “estamos totalmente desnudos ante los acontecimientos”. No para de pintar, no para de imaginar, no duerme, no se doblega, no se calla ni muerto y enterrado. Intenta hacer siempre lo que le marca su santa voluntad, que de santa no tiene nada pero de voluntad toda la que cabe en Nueva Zelanda y en el Pacífico juntos. Su pintura recorre sin descanso laberintos, no certezas, y esa tensión permanente genera en el artista, según indica, “profundas crisis cada vez que termino una exposición o una obra escultórica. Entro en una crisis en la que recapitulo sobre mi historia y, a veces, me entristece mirar hacia atrás; me entristece y me preocupa”.

Llega el tiempo de cargar con el paso del tiempo, y pese éste lo que pese, José Lucas se embarca en “la huida hacia adelante y no quiero reconsiderar lo ya hecho, sino, simplemente, asumirlo. Nunca, en toda mi vida, me ha dejado mi obra plenamente satisfecho. Sencillamente, me he entusiasmado momentáneamente con lo que estaba haciendo; pero, generalmente, el pensamiento previo de lo que quiero hacer, con el resultado de lo que hago, casi siempre anda distante”.

“Cuanto más trabajo y me entrego a la pintura, mi angustia es mayor y mi preocupación por hacer algo que a mí me satisfaga plenamente crece más y más”. Eso sí, precisa el pintor: “Yo no doblaré la rodilla hasta el final”. José Lucas está muy crítico con los resultados de su obra. “Es muy difícil”, explica, “pasar del afán de llamar la atención al afán de ser profundo, pero yo estoy comprometido con ese empeño. Siempre improviso conmigo mismo, aunque sin renunciar al compromiso moral y estético”.

Está enérgico, está impulsivo y sigue violentando a muchos con la rotundidad de sus palabras y su persona, pero también está extraño, incluso algo (o mucho)

desorientado. El volcán que es José Lucas se resiste a apagarse: “Hay siempre una erupción por reacción. Me resisto a hacerme viejo. Voy teniendo ya años, y trato de no dejar de alimentar el fuego porque me resisto a aceptar el paso del tiempo. Acepto que tengo la batalla perdida, pero lucharé dando patadas y cabezazos contra el tiempo”.

Defiende el creador ciezano que “es necesario que la cabeza esté en ebullición permanente, aunque uno vaya en una silla de ruedas, para mantenerte vivo”. “Hace años”, confiesa, “me gustaban los golpes de efecto porque eran muy necesarios para alimentar mi ego, pero hace ya mucho tiempo que desistí de los golpes de efecto para cambiarlos por la búsqueda de la profundidad de las cosas”.

Su obra despierta todo tipo de reacciones: “Me han insultado y se han acordado de mis muertos; indiferencia no provocho; por lo menos he cabreado a alguien. El arte que relaja no es perdurable y hay que quitárselo de encima”.

Lucas se patea la calle con firmeza y de forma exhaustiva, y presta atención a todo tipo de avatares, por supuesto que políticos incluidos. Pero hay algo que jamás deja de interesarle, “la lucha que mantengo, sin tregua, por encontrar nuevos caminos, nuevos lenguajes y modos de expresión²⁶⁹”.

La obra de Lucas se ha proyectado en una rica multiplicidad de universos expresivos; escultura, pintura, collages,... Conformando siempre una rigurosa exigencia de indagación en lo desconocido, una dinámica de interrogantes que enriquecen ese humus del pensamiento que germina luego en reflexión y avance en el conocimiento, movimiento sin fin de la creación, del espíritu en su observación del mundo.

Explorar desde la humildad de aquel que es consciente que muchos de los avances en el camino estético-existencial lo son a través de la niebla, pero que ello tan solo es posible desde la profundidad de la mirada en la contemplación de las cosas. Su investigación se forja en el espacio íntimo del poeta, la originalidad y libertad conceptual

²⁶⁹ Arco, A., “Esta sociedad es un estercolero” Murcia: Diario La Verdad, (22/4/2012)
Consultado en <http://www.laverdad.es/murcia/v/20120422/cultura/esta-sociedad-estercolero-20120422.html>

que respiran sus obras, sean estas cuadros o esculturas, nos sitúa en el territorio de una trayectoria intelectual de librepensamiento cercana a una apasionada mística.

El pintor murciano es mediterráneo, tiene los ojos en los dedos, necesita tocar y ha intentado integrar conceptos intangibles como luz, poesía, sonido, mundo interior, en algo palpable, físico, que puedas acariciar. Le gusta la interacción con su obra. Hay en su trabajo la voluntad de dirigir la obra al ser humano.

Asegura Lucas que “la huerta me educó la mirada. La educación de la mirada de un pintor es fundamental, si a ti no te educan la mirada, tú podrás mirar pero no podrás ver. El ver es una interpretación del mirar, hay que ver lo que otros no ven, saber ver sin mirar; y eso a mí me lo enseñó la huerta. Y como la huerta, la luz. La huerta cambia color dependiendo de la hora, del día, . . . Por eso, luz, huerta, río y color son un mismo elemento en mis pinturas²⁷⁰”.

Porque la huerta de Cieza es la paleta de Lucas, sus rojos, verdes, amarillos y azules están hechos del río, el cielo, los limoneros y el atardecer de esta pequeña localidad murciana. “Es un poeta que pinta, que se asoma al mar de Punta Vela y saca su gran ojo de pez para recobrar los azules desde Cope a Tiñoso, los azules cobalto, prusia, añiles y marinos; los azules mediterráneos, seguros, claros, sentidos del pintor del corazón del Segura, donde los meandros del río juegan con la huerta, en los azules de las casas solariegas de azulete popular y los vivos verdes vegetales²⁷¹”.

La huerta ha marcado la obra de este pintor como también recorre toda su obra los recuerdos de una infancia marcada por las relaciones familiares. Su biografía nos ofrece una explicación de por qué su yo aparece en numerosas ocasiones en plena contradicción, no ha conseguido diferenciar las imágenes del yo de las imágenes del objeto que forman parte de las primeras introspecciones e identificaciones. Dado el carácter fuerte y dominante del padre de Lucas, para el que además él es su único hijo varón, y el carácter débil, retraído y ultra religioso de su madre, incapaz de oponerse o contrapesar al todopoderoso, marcan la personalidad del pintor. Persiste la confusión entre las imágenes

²⁷⁰ Ver anexo Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015)

²⁷¹ Guerrero, P., *José Lucas*, Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Publicado en Campus N° 41 (1990). Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/plucasguerrero.htm>

del yo y del objeto -la madre-, las fronteras del yo, que diferencian el ser autónomo del no-ser, o ser indiferenciado, se borran, sus límites se difuminan. Su agresividad, sus impulsos violentos, mucho tienen que ver con aquella relación familiar que Lucas vivió de pequeño.

La pintura de Lucas es gestual unas veces, alegórica otras; el trazo lo realiza con pincel o brocha o aplicando la pintura con sus propias manos sobre la superficie del cuadro o directamente del tubo de pintura. Así mismo se vale de imágenes proyectadas sobre el lienzo como pretexto para improvisar y, a diferencia de otros pintores gira las telas aprovechando las manchas y los efectos circunstanciales. De Lucas también añade o sustrae por lo que logra un efecto en fondo y forma. Su estilo atiende a subrayar el ingrediente expresionista del expresionismo abstracto a expensas de la abstracción. Su paleta es de fuerte colorido y contraste, aunque también destaca su obra en blanco y negro “*El Retablo de la lujuria*”. “De su pintura brota un panteísmo del color”, como asegura Antonio Lucas (2006)²⁷². El colorismo de Lucas se desarrolló bajo el influjo de Picasso y de una oposición entre el blanco y el negro que desembocó en un colorismo radicalmente expresionista abstracto (gestualista, de gran violencia en el contraste de coloraciones saturadas, que perdurará para siempre). Todo en la pintura de José Lucas está condicionado al color. “Todos sabemos que el color es el momento de la decisión: en los rojos intensos, los amarillos luminosos, los azules ofuscados, etc., se decide el sentido del cuadro. Si el azul es el primer reflejo de la luz en la materia –“en el azul sagrado suenan pasos de luz”, escribía Trakl–, el amarillo es el color de la tarde. Ilumina las cosas en el momento de su partida o desfallecimiento, antes del abandono de su aparente estado natural, en el instante peligroso en el que hace enloquecer el propio límite. Es él quien nos recuerda que toda cercanía es también distancia, de igual forma que todo encontrarse es perderse y toda aurora un ocaso. “Ah! Le soleil se mourant jaunâtre à l’horizon”, que anotaba Van Gogh en sus cuadernos de Arles. A la serena ironía del azul, opondrá el rayo devorador de los amarillos de la tarde, como si antes de abandonar las cosas quisiera incendiarlas, transformándolas así en puro resplandor. Una luz que presagia la renuncia al ritual consabido y frecuente de ciertos usos de la pintura, todavía fiel a la ley de la

²⁷² Lucas, A., *Un sueño vertical*. (Apuntes y emociones sobre la escultura “*Viento y Luna*”). Murcia: Catálogo: “*Viento y luna*”. (2006).

equivalencia, sea cual sea ahora el referente. Una defensa de la disponibilidad radical de la pintura, que no tiene por que coincidir con un simple experimentalismo. Y la decisión a favor de un lenguaje que, más allá de las cómodas evidencias, contenga todas las sombras que nos inquietan y protegen²⁷³”.

El dibujo no enmarca, sino insinúa. El ritmo no está dado por líneas, sino por masas, equilibradas una veces y otras anárquicas. La composición es mero recurso para que los colores jueguen un juego excitante. Y la materia de Pepe Lucas no representa imágenes, sino las crea, sin que importe su relación con la realidad, justificadas por la emoción que provocan: pintura llena de vida, que parece moverse, oscilar ante la vista, invitando a perderse dentro del cuadro. Pintura sensual y erótica. (...) A mí me basta con dejar constancia de que, en toda creación artística, Uno es Uno o no es nadie²⁷⁴.

Pintor de vanguardia, artista expresionista, huye de la historia porque como señala Jarauta “la pintura indefectiblemente, no es –no es ya- el arte de imitar al mundo, sino el de hacer posible la visión del mundo”. “Es esta nueva concepción de lo real la que precipita y suspende el primado de las apariencias, forzando al arte a iniciar un camino “constructivo”, capaz de interpretar lo real mediante la propuesta de nuevos lenguajes, que expresen un orden no sometido a ninguna apariencia sensible, sino que permitan representar sintéticamente una simultaneidad de varias dimensiones”. “La intuición –dirá Klee– como hilo rector hasta en el crepúsculo y en lo más espeso del bosque.” Francisco Jarauta (2005)

Signac afirma en 1891: “El tema no es nada, o al menos no es nada más que una de las partes de la obra de arte, no más importante que los otros elementos, colores, dibujo, composición, etc. Cuando el ojo sea educado, el pueblo verá en los cuadros otras cosas que el tema²⁷⁵”.

²⁷³ Jarauta, F., “*Las formas del tiempo*” *Las Formas del silencio*, Antología crítica (Los años noventa). Ed. Sotohenar. Madrid, (2005).

²⁷⁴ Martín Iniesta, F., “Una herencia de colores” en el catálogo *Homenaje a Valle-Inclán*. Murcia: La Ribera Galería de Arte. (11/2015)

²⁷⁵ Signac, P., citado en AA.VV., *Escritos de arte de vanguardia (1900-1945)*, Madrid, ed. Istmo, 1999, p.36. / Cita datada en 1891. A este respecto ver Signac, P., *D’Eugene Delacroix au neoimpresionismo*, Paris, ed. Hermann, 2005, donde el pintor francés, en defensa del neoimpresionismo y apoyándose en diversos intelectuales y artistas (especialmente en Delacroix), refleja la importancia cada vez mayor que han ido tomando los medios pictóricos a lo largo del siglo XIX hasta llegar a las

José Lucas busca la página en blanco de Mallarmé, renuncia a contar historias y aboga por desaprender lo aprendido, la técnica. “Cada obra debe ser una nueva creación de la mente. La mano, es cierto, conservará algunos de sus secretos de manipulación adquiridos, pero el ojo *debe olvidar todo lo demás que haya visto* (el subrayado es mío) y aprender de nuevo la lección que hay ante él. Debe abstraerse de la memoria, viendo solo aquello que mira, y eso como por primera vez”. Esto que destaca Mallarmé, es decir, la necesidad de olvidar, de ver todo como si fuese la primera vez, es una convicción convertida en credo por los artistas que años más tarde se afiliarán al simbolismo pictórico y que serán los encargados de definir a Cézanne como el “primitivo de un nuevo arte²⁷⁶”.

Lucas define pintar como un accidente. Es buscar sin saber qué se está buscando. Enloquecer con los materiales, retirarte mil veces del lienzo y volver a él para dar un manotazo único, a veces acertado, creer en lo que tienes delante. Pintar es mirar mucho lo que estás haciendo y dar pocos arañazos en el lienzo. Pintar es un paseo. Cuando se sabe ver y valorar eso que denominamos accidente creativo, este fenómeno fortuito adquiere un enorme valor e incluso en ocasiones puede resultar definitivo. Es necesario que exista el talento suficiente para llenar de contenido lo que sugiere ese accidente. A veces se abusa de esa circunstancia, pasamos los límites que lo delimitan y enfriamos ese temblor que en ocasiones provoca, esa frescura que nos proporciona, y lo convertimos en perversión. José Lucas (1997)

Destacan las obras en gran formato y al aire libre de Lucas, como el paseo que encontramos en Cieza y que lleva su nombre. Díez de Revenga en 1986, cuando se inauguró este paseo aseguraba que “ha sido el pintor capaz de ilustrar una amena alameda –como tantas que hay en España- con aires cosmopolitas que traen consigo a Cieza nombre y textos de una amplia literatura. Vamos pasando o paseando entre los pilares ilustrados y recordamos, entonces, el entusiasmo encendido del pintor, que ha querido entregar a su pueblo una obra singular.

postrimerías del XX. Esta edición ofrece también un anexo en el que se incluyen los artículos *Le sujet en peinture* y *La signification du tableau* en los que Paul Signac, ya en 1935, desarrolla más concretamente la cuestión de la relación del tema y de los medios pictóricos en la obra de arte, afirmando, entre otras cosas, que puede existir una bella pintura sin sujeto (p.180).

²⁷⁶ Solana, Guiller (ed.). *El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895)*. Madrid: Siruela, 1997. Medio impreso.

Encontramos nombres conocidos. Son homenajes del pintor a los genios de los que tantas veces le hemos oído hablar con esa familiaridad y ese asombro suyos que contagian al oyente. Están Caravaggio y Vivaldi, Mozart y Velázquez, Nietzsche y Dostoievski, San Juan, Quevedo, Góngora y Miguel Ángel. Están Kafka y Murillo. Pintura, música y literatura confluyen en torno a un personaje evocado y las luces, las formas y los colores del arte de Lucas encienden suelos y pilares, mientras éstos últimos se cierran con versos inmortales de poetas cercanos al pintor en sus preferencias, en su amistad, en su fervor de lector de poesía: Lorca, Guillén, Gerardo Diego, Alberti, Lope, Juan Ramón, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé. Son nombres de una literatura peculiar, de una literatura en la que lo estético cosmopolita supera fronteras pequeñas y abre mundos de expresión universales²⁷⁷.”

Lucas se ha convertido en pintor del mundo como afirmarían Jarauta al hablar de los Murales que Lucas pintó en Chamartín. “Y qué otra cosa son sino notas de un viaje apasionado a ese océano vivificante la galería de murales que José Lucas ha pintado en la Estación de Chamartín. Con un gesto protético, de quien quiere y ha decidido pintar el mundo, Lucas construye imaginarias geografías, más allá de las convencionales evidencias, que nos conducen a la visión de aquel magma originario del que todo brota. Un juego de ausencias, de paisajes abstractos e interiores, resuelto mediante una combinatoria de elementos formales y materias, nos lleva, arrastra, hacia un supuesto origen, que nadie se atreve a nombrar: Todo es abismo y luz²⁷⁸”.

“La literatura y el expresionismo marcan mi pintura. Yo no he sido un pintor de cambios, de “saltos de caballo”. Mi pintura ha evolucionado dentro de una línea, depurando lo que he considerado que en cada momento había que hacer. Soy un pintor que siempre he estado a contracorriente, y por eso, yo siempre he sido un “pintor isla”. “Pintor isla”, es decir, pintor que no está adscrito a ningún grupo, a ninguna escuela, a ninguna moda, sino que yo he pintado lo que he querido toda mi vida. Yo soy como muy ecléctico. Y el eclecticismo rompe normas. Yo he pasado de la abstracción más absoluta

²⁷⁷ Díez de Revenga, F. J., José Lucas “El mundo del pintor.” En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

²⁷⁸ Jarauta, F., *El espejo de un viaje infinito. Los Murales de la Estación de Chamartín de Madrid*. Lunwerg Editores. RENFE-GIRE

a pintar el Retablo de la Lujuria o el Minotauro, por ejemplo, y después, volver a la abstracción”. José Lucas.

Para el artista murciano toda su obra, toda la pintura tiene que tener un soporte y un origen, el dibujo, “soy alguien que, esencialmente, vive dibujando. Para mí todo es dibujo, como para aquellos que tienen una sensibilidad singular todo es paisaje, todo es poesía. Es cuestión de saber distinguir, de saber ver. Dibujo es todo, puede ser la abstracción más radical o solamente es el misterio, la magia de poder llenar un espacio de vida, de contenido, de esencia. Es el gran desafío.” José Lucas²⁷⁹ (1999)

Y como el dibujo –soporte- que lo es todo, el germen y la semilla de cada una de las obras del pintor e incluso de sus actos es la clasicidad. José Lucas asegura que para entender la vida y para saber administrarla hay que leer a los clásicos, que todo está en ellos. Para Lucas las lecturas posteriores no son más que reinenciones de los que hace miles de años escribieron Homero o Platón. “En el terreno de la poesía de amor es muy frecuente que nuestra relectura venga de la mano de otros que han convertido en materia creativa las recreaciones y las reacciones que los clásicos despiertan en ellos²⁸⁰” Reacciones que también se despiertan en José Lucas en cada uno de sus cuadros, porque todas sus pinturas provienen de la antigüedad, sus lienzos están marcadas por Atenea y Ares, por Edipo y Zeus. Desde el templo de Tebas a Delfos todas sus criaturas bailan al son de los colores de Lucas, una danza que dejó sus cimientes en los poemas de Rilke, de Lorca, de Neruda, de Gerardo Diego, de todos. Por eso en todas las pinturas de este pintor murciano está la clasicidad que a veces se ha trasladado directamente y otras a través de libros más recientes que guardan los rumores más antiguos. Pero no sólo en su pintura, los clásicos son para José Lucas la vida, sus mitos y leyendas somos todos y cada uno de nosotros hoy con nuestros miedos y sueños, con nuestras tragedias y desafíos. Y José Lucas los ha trazado cómo los soñó, cómo los respiró, quizás fueran así... “Al leer a los

²⁷⁹ Lucas, J., “*Conversación mantenida entre Juan Antonio Molina y José Lucas*”. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

²⁸⁰ Beard, M., y Henderson, J., *Introducción a los clásicos*, Acento Editorial, Madrid, (1998, pág. 80)

clásicos y dialogar con ellos sobre éstos y otros muchos temas construimos una imagen de ellos que a veces es más nuestra que suya, pero también eso significan los clásicos²⁸¹”.

Y con los clásicos, la mitología tan presente en la obra de Lucas enmarcada en esa explicación psicológica del mito. El Minotauro ateniense nos hacía ver lo que se había ganado con Teseo; el Minotauro de Lucas muestra todo lo que perdimos con él. Sus símbolos revelan el caótico mundo de la interioridad del ser humano. Para Lucas la mitología griega y los mitos lo son todo. “Yo soy muy valleinclanescos, muy de Artaud, muy De Brecht, muy de Lorca,... pero es que todos ellos son hijos naturales de los clásicos; poca gente conocía a los clásicos como ellos. En los clásicos está todo, si tu tienes un problema, del tipo que sea,... y tú podrás desdramatizar ese problema si has leído a los clásicos. El arte se adapta al transcurso de la vida²⁸²”.

El hombre de hoy, hastiado de cultura, siente nostalgia de la bestia: de la bestia cálida, erótica, pura e ingenua que ha sido y que todavía, algunas veces, es. Eso –y no otra cosa- es lo que tematiza esta serie plástica de José Lucas, que devuelve al Minotauro a lo que era, y al hombre, a lo que siempre es. Esta impresionante exposición nos lo demuestra: el hombre recuerda al Minotauro tanto como éste lo conforma y lo constituye a él²⁸³.

Minotauro que evocó sendas partituras acercando al pintor con la música en una interrelación con las artes que marca toda su obra. “Frente a la obra de José Lucas, cada fragmento visitado me iba dando su propia respuesta, que sólo en el interior de un sueño era posible hilvanar en el *continuum* de una narración. Cual navegante fascinado, se mostraban ante mi regiones salvajes, criaturas bestiales y fantásticas, superpuestas en una violenta sinfonía de luces y colores. Al mismo tiempo, ninfas y pléyades me regalaban en tesoro íntimo de su expresión lírica. Un tesoro hecho de piedras preciosas, céfiros alados, gemidos de fuego y líquidas ondinas.

²⁸¹ Íbidem, (p. 79).

²⁸² Ver anexo Conversación mantenida en la casa del artista, en Cieza. (24/1/2015)

²⁸³ Siles, J., “Estrategia discursiva del mito y estrategia interpretativa del cuadro: nostalgia de la bestia o el minotauro hoy”. Catálogo Minotauro, José Lucas. Murcia Cultural, S. A. Murcia: Pictografía, S. L. 2004

La técnica del collage, fue atrapando a cada jirón mis vivencias, mis pensamientos y emociones, articulado todo en un lenguaje común. Arquitectura perfecta de la pasión que por momentos dejaba abiertos, en *non –finito*, agujeros oscuros hacia el abismo. Con la esperanza de encontrar nuestro origen común, decidí permanecer allí, absorto, buceando entre limos y arcillas, a la busca del arquetipo con que se modeló el primer Minotauro”. Antonio Narejos²⁸⁴ (2005).

Intertextualidad de las artes que tiene como máximo exponente en la obra de José Lucas la interrelación de la literatura y la pintura. “No se pinta la poesía, se pinta desde la poesía; desde la sugerencia del verso, desde la imagen que te puede crear un verso y el conjunto del poema. Yo soy un gran lector de poesía, pero no leo poesía para pintar; pinto después de leer, leo poesía pinte o no pinte y lo que busco en la literatura son imágenes que se parezcan más a mis sueños que a mi realidad”. José Lucas²⁸⁵

José Lucas es el único pintor en la actualidad que ha retratado la poesía más significativa de nuestro país, tuvo la oportunidad de dibujar en vida a muchos de los poetas de la Generación del 27, literatos que él conocía muy bien tras años de encuentros y tertulias en el Café Gijón de Madrid, por eso sus retratos no muestran sólo la parte física del personaje, Lucas supo reflejar el trasfondo psicológico de cada uno de ellos, son paisajes del alma; de su relación personal con los poetas y con su poesía emergieron unos retratos que conforman una exposición única que algún día verá la luz.

Pero su unión al mundo literario traspasa de estos cuadros y recorre toda su obra, los versos de Lorca o las Ficciones de Borges, entre otros muchos, anidan en sus trazos y en sus silencios; en el barroquismo de sus lienzos y en la fuerza del acero y del bronce esculpidos por su indómito quejido. Cabe poner como ejemplo sus cerámicas basadas en la poesía universal que adornan el paseo de Cieza; sus serigrafías que dan color a los versos de Azorín o Miguel Hernández; su monumental obra escultórica “Homenaje a los

²⁸⁴ Narejos, A., “*MINOTAURO*” de *JOSÉ LUCAS, para piano*” Músicas para minotauro. Obras de Antonio Narejos y Miguel Franco. Antonio Narejos piano, Cuarteto Saravasti. Murcia: RTVE Y Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2005)

²⁸⁵ Ver anexo 8.1.1. Conversación mantenida en cafetería Arco y hotel Hispano. Murcia, (5/11/2014)

poetas”; su acercamiento al teatro valleinclanesco; o sus exposiciones basadas en la obra lorquiana.

Para Lucas “no puede haber mejor maridaje que el que se da entre la poesía y la pintura, son temas que serían inagotables; si algo tienen la poesía y la pintura es que no tienen fin ni principio para asociarlo, su asociación es permanente, universal e infinita.

Además, de con la poesía la obra de Lucas se enraíza también en los distintos géneros literarios, como el teatro. “La pintura de Lucas está llena de personajes de teatro²⁸⁶”. La interrelación entre las artes vuelve una vez más a quedar patente, es más, al analizar su pintura descubrimos que es imposible separar sus trazos y trallazos de los conceptos teatrales más puros, del expresionismo y del esperpento, de las luces y de las sombras. Como los personajes de Valle-Inclán, las pinturas de Lucas son fruto de la ensoñación, de las dudas existenciales que todos los artistas tienen con el mundo y con ellos mismos. “El roce continuado con la poesía y la historia, con la tertulia inteligente y la cultura en general, hace tiempo que condujo a desbordar el cuartel de su pintura derramando arte en los campos más diversos. Una figura humana, en manos de José Lucas, se convierte de inmediato en soporte de sueños, en tragedia y fantasía, en borrachera de sentimientos que sedimenta en masas de color, y un universo de objetos varados en la piel vuelve el revés su historia oculta, arrastrando ante nuestros ojos mil posibilidades e indescifrables misterios²⁸⁷”.

Lucas ha creado la imagen de decenas de libros y revistas, se abría también así un perfecto maridaje entre literatura y pintura porque la mayoría de las portadas diseñadas por Lucas versan sobre temas literarios. La interrelación de las artes vuelve a destacarse con mayúsculas en esta simbiosis de lo pictórico y lo poético, a través de sus trazos, de los colores y los zarandeos. José Lucas arroja los posos poéticos que la poesía de Borges, Rimbaud, Miller, Catulo, Cansinos-Ansens, Kavafis, Whitman, Cernuda, Seferis,...y muchos otros fueron dejando en la parte de atrás de la consciencia durante sus lecturas.

²⁸⁶ Oliva, C., *Pictórico homenaje de José Lucas “al Picasso del teatro”* por Albaladejo, J., Diario: La Opinión. Murcia. (20/02/2013)

²⁸⁷ Molina, J. A., “La medida de la desmesura”. Catálogo: *José Lucas: homenaje a José Tamayo*. Teatro Circo de Murcia. Pintores en la escena. Selección de bocetos originales del pintor de Divinas palabras y Los intereses creados, de Valle Inclán y Benavente, respectivamente, puestos en escena por el director teatral José Tamayo. Murcia: Trama entorno gráfico S. L., (2013)

Y en las diferentes portadas de libros y revistas hechas por Lucas aparecen sus personajes valleinclanescos, sus pinturas negras de los comienzos que nos recuerdan a Goya, sus animales salidos de un bestiario imaginario como el que ilustra el libro de Claudio Rodríguez, *Calle sin nombre*,... Aparecen también las miradas pérdidas, los trazos que aletean de la mano de Paul Klee y de García Lorca para dar paso a los colores que porta como estandarte, rojos, azules y amarillos de la huerta que son pura ciencia como vemos en *Ciencia o precipicio* de José Antonio Lozano Teruel.

Otra de las parcelas más importante dentro de la obra del artista es su escultura. “Creo que tanto el arquitecto como el pintor o el escultor deben de perder el miedo a esos límites(...), incluso perder el temor a invadir parcelas limítrofes en busca de enriquecimiento de sus trabajos y tratar de romper normas que limiten o mutilen impulsos o búsquedas. Estoy convencido de que cualquier norma, ortodoxa o no, que limite el lenguaje de la obra o incluso la búsqueda de ese lenguaje debe ser destruida. (...) Siempre estoy más preocupado por el lenguaje en mi obra que por el procedimiento o soporte. En el arte, como en otras cosas, los propósitos pueden contar algo y a veces nada; lo que realmente importa son los resultados. Para mí, el lenguaje es la consecuencia de la mirada, de la pasión, de la magia, del misterio, en definitiva del milagro; cuando éste se produce, el resto es oficio, técnica, procedimiento al fin y al cabo. Lo que verdaderamente importa es el lenguaje. La modernidad debe estar en la expresión, en el lenguaje, antes que en los elementos que empleamos, entre ellos el soporte”. José Lucas (1997)²⁸⁸

Pintura o escultura; lienzo, papel, acero, bronce u hormigón, no importa el soporte, para José Lucas lo destacable es el lenguaje, nexo común en cada una de sus obras. Un lenguaje que es fruto de la duda, de la mirada y el misterio. La extensa y diversificada trayectoria intelectual de José Lucas ha estado presidida siempre por el signo de una extremada coherencia en su proyecto de investigación estética, y por una inequívoca voluntad de integración del artista, del hombre entre los otros. Es decir, el idealismo, la profunda dimensión poética desde la que concibe su proyecto existencial en comunión

²⁸⁸ *Aire más allá del viento*, (Catálogo.) “Conversaciones con Juan Antonio Molina”. Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997, p. 183)

con la Humanidad, es inseparable de ese lenguaje, de esa expresión espiritual de la que surge su creación.

En su discurso existe ese trasvase necesario en cualquier artista por el que la pintura no es sólo luz y materia del color, sino lenguaje vivo, convulsión y magma, que él sabe trasladar en esencia, sorteando la frontera matérica, hasta el recinto orgánico de la escultura.

En las posibilidades del barro, en la tozuda incandescencia del hierro, en los pliegues del bronce, en los caprichos de la madera, en la tersura agónica del mármol, en el azul petróleo del plástico se cifran posibilidades infinitas que José Lucas intuye para la transformación prodigiosa de cualquier emoción espacial. La escultura, en todas sus posibilidades, permite eso: intervenir sobre las coordenadas del mundo en una lenta, callada, paciente labor de alteraciones rigurosamente hondas, emprendiendo el camino de una nueva percepción del entorno, resolviendo un nuevo mapa de los días, haciendo del espacio una herencia superable, investigando en el tiempo como antepasados de los futuros creadores.

Aquello que siempre está presente en la pintura de José Lucas, aquello de una obra a otra, permanece como la invariante insobornable que localiza e identifica su personalidad es, paradójicamente, el cambio, la transformación la metamorfosis. Nada en la obra del artista ciezano se encuentra fijo; nada en su pintura, aparece acabado, resuelto, sustraído a la experiencia cambiante del tiempo y del movimiento. En perfecta sintonía con las principales vertientes de actuación de la contemporaneidad artística, la pintura dionisiaca de José Lucas se resuelve, en la mayoría de ocasiones, en un acto monumental y desmesurado que, muy lejos de poseer un origen retórico, se manifiesta como un revelador de verdades.

Lucas asume el riesgo en cada paso, pero tiene confianza en su propia fuerza imaginativa para vencer los numerosos e imprevisibles obstáculos. La aventura existencial que ocupa es la búsqueda de la propia identidad. Los problemas pictóricos y sus resoluciones no son meros ejercicios formales, sino residuos magistrales de este cuestionamiento existencial. Indaga en sus sentimientos para encontrar autenticidad emocional, y reclama su derecho a darle al mundo respuestas plenamente subjetivas que

no por ello serán menos trascendentes. Su imaginación está intentando penetrar en los secretos metafísicos. En este sentido su arte se refiere a lo sublime.

“Inconscientemente, todo artista verdadero ha sido siempre conmovido por la belleza de la línea, del color, y por sus relaciones intrínsecas, y no por lo que puedan representar. Siempre ha tratado de expresar toda energía y toda riqueza vital por estos únicos medios. Sin embargo, conscientemente ha seguido las formas de los objetos. Conscientemente ha tratado de expresar cosas y sensaciones a través del modelado y la técnica. Pero inconscientemente, ha establecido planos, aumentado la tensión de la línea y purificado el color. Así, gradualmente a través de los siglos, la cultura pictórica ha llevado a la abolición total de la forma limitadora y la representación particular. En nuestro tiempo el arte ha sido liberado de todo aquello que le impide ser verdaderamente plástico. Esta liberación es de gran importancia para el arte, cuyo propósito es conquistar una expresión individual y revelar hasta donde sea posible, el aspecto universal de la vida²⁸⁹”.

“José Lucas es, como todo el mundo sabe, una fuerza de la naturaleza. Un latido indómito, una sístole - diástole que violenta tanto al arte como a la vida. Como todo ser excesivo se mueve entre la creación y la catástrofe con la entereza de un titán. José Lucas dispone de una energía que no puede aprenderse en ninguna academia, una fuerza que ejerce en la batalla del arte y de la vida con la que arrolla cualquier posición teórica de su obra. Es por tanto difícil una definición conceptual de la misma desde un simple pensamiento racional o historicista, aunque es sabido que es un hombre culto, gran lector y amigo de literatos, curioso por naturaleza, compulsivo buscador de la creación artística y conocedor de la tradición pictórica, tanto clásica como contemporánea. Sin embargo ningún acercamiento a su obra se mostrará justo si no viene acompañado por una empatía emocional, en otras palabras; en el caso de José Lucas cualquier análisis que se precie debe pasar por el estómago antes de llegar a la mente para ser verbalizado. Hablo del estómago como órgano sensible, porque creo que él pertenece a un tipo de artista que trabaja desde “las tripas” o la “víscera”. Lucas es un pintor gestual, dramático, expresionista, vinculado a la tradición española del “quejío” flamenco, al esperpento de Guillermo Solana o Valle Inclán pero también al expresionismo de Goya y a la liturgia del minotauro (bien pudiera ser su reencarnación) desde Grecia hasta Picasso. A Lucas le duele la vida sin resignarse a ser un mero espectador por tanto su obra es sonora y hasta sus silencios gritan sobre los escombros de la tragedia humana. Lucas es un personaje que puede incomodar porque también se incomoda a si mismo sin piedad, y eso se percibe en su trabajo a través de los múltiples retos a los que se somete:

²⁸⁹ Mondrian, P., Arte plástico y arte plástico puro, México D.F., ed. Coyoacán, (2007, p.65)

Obras de gran formato, murales infinitos, exposiciones triples, esculturas imposibles en combate con los materiales, series sin límites, miles de dibujos etc..... La necesidad de retarse físicamente, de arriesgarse con un atisbo suicida frente a obras cada vez mas complejas, con una factura de total libertad y asumiendo el error como parte intrínseca del arte, lo aleja inevitablemente de un análisis superficial y académico. Ese comportamiento dionisiaco entre el éxtasis y la intoxicación hace de él un minotauro infatigable que no mira atrás, y que embiste a las sombras buscando la luz para salir del laberinto”.

Ángel Haro (Murcia, 2014). Texto inédito del pintor sobre José Lucas para esta Tesis Doctoral.

6 CONCLUSIONES

“La relación entre texto e imagen merece - en la obra de José Lucas- un análisis muy especial, pues entre ellos se establecen múltiples correspondencias que unas veces tienen su origen en el texto y otra en la imagen, o al revés, generando una dialéctica que germina en una síntesis de ambas a partir -y esto es muy interesante para su tesis- de una semiotización (en el sentido de Peirce) de una de ellas o de ambas juntas. En Lucas hay siempre palimpsestos que pueden ser plásticos o literarios, o literarios y plásticos a la vez. Creo que éste es uno de sus más significativos rasgos y, desde luego, un o que más enriquece su propio universo creador. Hace años comisarié en el IVAM una exposición con el título horaciano "Ut pictura..." y pude comprobar que en el arte del XX -como en el de la Antigüedad y en el de todas las épocas- hay una ecrásis múltiple, que alimenta el discurso artístico, enriqueciéndolo y modificándolo. En el caso de la pintura de Lucas esa ecrásis es muy interesante, pues es tanto poética como plástica”. (Jaime Siles, 2014 –texto inédito-).

Textos como éste, escritos ex profeso para esta tesis doctoral, junto con la recogida de datos, la observación directa, las entrevistas en profundidad y el empleo de documentos, nos llevan a dar por cumplidos los objetivos marcados al principio de este trabajo, a resolver las dudas planteadas, así como a confirmar la hipótesis propuesta.

Uno de los primeros objetivos marcador era considerar la pintura, y en particular la obra de José Lucas, como una “obra abierta”, se ha analizado la significación y la recepción de la obra pictórica, concediéndole una mayor relevancia a los procesos interpretativos que al estudio de los códigos. Además hemos constatado como todo lector requiere de ciertas competencias para decodificar un texto. La competencia del destinatario no coincide con la del emisor; el texto tiene que ser actualizado por el lector. La comunicación (incluso si es un “lector” que lee un cuadro) no es un fenómeno meramente lingüístico, sino que siempre trata de una actividad semiótica en la que confluyen varios sistemas de signos. El lector realiza una serie de paseos inferenciales, detecta las diferentes estructuras de mundos posibles en el texto e identifica sus estructuras. Semióticamente, toda obra artística es un texto porque es portadora de significado(s). Pero los ha de descubrir y construir su lector-receptor: se lee una obra y se “lee” un cuadro, una escultura, buscando su significado, preguntándose sobre la intención y la interpretación que resulte más adecuada a lo sugerido por la expresividad de la obra. La habilidad y la experiencia receptoras, en este sentido, son determinantes. Mendoza Fillola (2000). Hemos diferenciado además, entre lector implícito, es decir, *el lector modelo* imaginado por el autor y el intertexto lector, un *lector real* que establece sus conexiones personales con la obra.

La imposición del arte moderno ha supuesto la abdicación del orden canónico de la referencialidad realista lo que ha contribuido a “abrir” relativamente las posibilidades de sugerencia del texto plástico; ensanchando y potenciando a su vez la colaboración fantástica de los receptores. El intertexto lector ha cobrado una especial relevancia debido a la postulación de una posibilidad infinita de lecturas del texto artístico. Es lo que sucede con las obras de José Lucas, para poder dar sentido y establecer determinados significados referenciales el intertexto lector debe ser amplio y debe tener presente los códigos y raíces de los que bebe el artista. La interconexión de la obra pictórica del pintor murciano con la literatura se dibuja en cada una de sus creaciones

Como asegura Guerrero Ruiz (2001)²⁹⁰, un lector competente entenderá que la lectura (de un texto literario o de un cuadro) es un acto de interpretación coherente y significativa por el que se aplican y activan conocimientos previos y experiencias lectoras anteriores en las que intervienen, también, las variables personales. Por tanto podemos decir que las aplicaciones de actividades y estrategias de comprensión e interpretación son necesarias para la activación de un mejor intertexto lector, ya que la experiencia lectora desarrolla la competencia literaria, en el sentido de que aquella se apoya en una acumulación de inferencias metadiscursivas y metaliterarias que se activan en una nueva lectura.

En definitiva, podemos afirmar que el análisis basado en la metodología hermenéutica, supone la observancia de unas reglas que llevan a la aproximación al objeto estudiado. Después de una análisis general del objeto como medio de comunicación visual, es necesario entablar un diálogo con el objeto, utilizando los instrumentos que permiten desentrañar el fin último de la hermenéutica: descubrir la verdad que está detrás de la apariencia, y que implica una historia, una pertenencia al pasado que se hace presente. La obra de arte, desde esta perspectiva, es un discurso; un acontecimiento realizado por un ser humano condicionado por un horizonte cultural y un contexto espacio temporal, que se ve reflejado en la creación artística.

²⁹⁰ Guerrero, P., *Literatura y Artes Plásticas*. En *La Educación Lingüística y Literaria en Secundaria*. Cap. VI.2. Murcia (2001) Consultado en <http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.2.guerreroart.pdf>

El primer instrumento para el análisis es la descripción, como medio de acercamiento a la obra y preámbulo de comprensión. A éste le siguen los inventarios semánticos que permiten descubrir los valores sígnicos dentro de una determinada cultura. El tercer paso se centra en la explicación de los símbolos arquetípicos, míticos, sociales o económicos. La presuposición semántica-pragmática permite inferir, a partir del horizonte cultural del autor, la intencionalidad poética que impulsa al artista a utilizar determinado lenguaje y como consecuencia de ésta produce un discurso al que enfrenta al observador con su obra. Todos los anteriores son pasos previos que permiten la interpretación y posterior apropiación del sentido del objeto de arte²⁹¹.

El espacio del cuadro, aún más que el del poema, establece automáticamente desde la acción plural de sus constituyentes el cálculo comunicativo de las propuestas inerciales de lectura, de los concordados ritmos de visión. El poema y el cuadro proponen sus respectivos textos materiales como un *espacio signifiante* acotado, bajo la conciencia inmanente de sus límites, precisamente de los cuales se condicionan los principios de coherencia y de unidad, los centros de interés y de propuesta, de interpretación y de lectura. El cuadro, como el poema, se constituye en consecuencia como el dominio espacial del alojamiento simbólico; pero no como un espacio caótico y ajerarquizado, sin reglas de constitución estructural causal. La *semántica* de los símbolos iconográficos acaece en el cuadro según una regulada *sintaxis* de la organización plástica del espacio. Esta, a su vez, no es ajena, tampoco a los principios constitutivos de la orientación antropológico-imaginaria del hombre en su mundo.

La interpretación de las obras de arte que se han estudiado en este trabajo está fundamentada en el método hermenéutico y en el modelo semiótico, como disciplina complementaria, instrumentos de análisis, que han permitido la aproximación a la multiplicidad de significados presentes en las obras escogidas y la consecuente variedad de interpretaciones han resultado de ello, sin por eso dejar de ajustarse a lo manifestado en la obra misma.

²⁹¹ Vázquez, M., “La interpretación de la obra a partir de los signos y símbolos”. Abrapalabra, nº 44, El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas. Guatemala: Universidad Rafael Landívar (2000)

Otros de los objetivos marcado era considerar la obra de José Lucas como un ejercicio ekfrástico y proporcionar enlaces intertextuales con la obra artística de José Lucas desde el reconocimiento y comprensión del alcance poliédrico de su producción en diversos aspectos y textos como pretextos poéticos que los une. Tras la investigación realizada podemos asegurar que La obra de José Lucas es un manifiesto intertextual que cumple con el concepto dado por Genette, en su definición más amplia y más cercana a las ideas de Kristeva y Barthes. Para ellos el texto es la suma de otros textos. Si seguimos el concepto dado por Piaget que concibe la interdisciplinariedad como una forma de cooperación y de intercambios recíprocos entre dos o más ciencias, que necesariamente conllevan a un enriquecimiento mutuo. La interdisciplinariedad puede darse entonces, entre ciencias que tienen el mismo tipo de estructuras, o bien entre disciplinas que utilizan estructuras diferentes.

Los mecanismos estilísticos de los que José Lucas se sirve para construir su obra efrástica son múltiples y muy variados. Pero lo más interesante, sin duda, es que nacen de un profundo conocimiento de las relaciones entre pintura y arte, que constituye, a su vez, un modo concreto de acercarse a la realidad e interpretarla. Un modo en que es fundamental, como en todo ejercicio efrástico, la *presencia* del poema ausente como elemento de mediación entre la subjetividad del yo que pinta y la objetividad primera, ya perdida, de la que el poema se ha valido. En esto José Lucas se destaca, desde la cualidad mediadora de su pintura, como un autor profundamente original, a la par que enraizado en una nueva tradición, la del *ut poesis pictura*, inagotable en sus ramificaciones y derivaciones.

Porque las obras de Lucas no beben de una fuente, no se remiten a un solo autor, sus pinturas son fruto y contienen elementos, sugerencias y matices de diversos autores, de diferentes poetas. Su obra se convierte en un hipertexto de los hipotextos poéticos, José Lucas mantiene desde siempre la ida y vuelta del modelo ekfrástico concretándola en la pintura de la poesía, porque este pintor ciezano hace suyo el lema horaciano “*Ut pictura poesis*” para retorcerlo y hacerlo girones; si Horacio entendía que la poesía, lo recóndito, podía aclararse a través de la observación de la pintura, de naturaleza más evidente e inmediata; éste lema queda dilapidado al mirar las obras de Lucas. Se invierte

el enunciado dando lugar al *Ut poesis pictura* acuñado por García Berrio y Hernández Fernández.

El análisis del proceso lector ekfrástico comienza por la descodificación (identificación de unidades primarias), que en un texto literario atiende a grafías y a palabras; mientras que en un texto pictórico atiende a colores y figuras. Le sigue la precomprensión (descubrimiento de las orientaciones internas), que en un texto literario se ocupa de microestructuras retóricas, usos estéticos y expresivos relacionables con los saberes de la competencia literaria del lector, y de las expectativas e inferencias significativas al respecto; mientras que en un texto pictórico observa nuevos elementos visuales y capta pautas referenciales para la comprensión, así como también las expectativas e inferencias significativas derivadas de ello. Finalmente, la comprensión-interpretación (reconstrucción semiótica de significado coherente y valoración personal del contenido textual en interacción reflexiva con el intertexto lector) en ambos casos implica la consideración de los procedimientos creativos empleados y de los saberes enciclopédicos, metaliterarios o metapictóricos, históricos e intencionales del texto en su contexto comunicativo para la lectura significativa generadora de sus propios modelos de significado.

La intertextualidad y el viaje ekfrástico continuo que se produce en la obra de José Lucas queda patente en su relación con la literatura. El pintor murciano nos acerca a los poetas de su preferencia en trallazos multicolores de su pintura pintada con la audacia, desde la verificación de su genuino pincel, del que emana la poesía pintada con la pasión artística de su inagotable y refulgente fuente del lenguaje de los colores. Excepcional hipertexto de los hipotextos poéticos, verdadera intertextualidad marcada por los vívidos y definitivos colores José Lucas que se conciertan en su cromatismo lírico. El tinte, las tonalidades de su huerta de niño que marcaron su infancia, se han convertido en su seña de identidad. La autenticidad de su pintura viene dada por las pinceladas que se han pigmentado con el río, los atardeceres, las moreras, los rayos de sol reflejados en el verdor ciezano. “Así, vivimos en su obra la luz segura, súbita, purísima, instantánea, aurora boreal de una sacudida cromática, la luz quimera y ensueño, la luz color de la poética desde la emoción traslúcida donde la oscuridad se torna súbitamente luminosa. Obra la de Lucas de un rigor desmedido, de un bosque de espuma que absorbe y aloja el color

donde vino a detenerse el amarillo trigo, los azules, los verdes, blancos y el rojo presuroso anunciando la poesía a borbotones, a cascada de luz. Porque la pintura de Lucas al ojo menos estrenado puede parecerle un sin sentido, pero sólo en apariencia es casual. Todo lo que se ve es meditado, perseguido y elaborado. Sus obras encierran miles de recursos imposibles en otros tipos de pintura, es inabarcable a una sola vista y su encanto es creciente cuando detectamos detalles que hermanan a Pollock, Kandisky, Gutiérrez Solana, Rouault, la pintura Fauve, el Expresionismo, Picasso,... Una vez entrado en el arte de Lucas, un arte de confrontación y combate, apreciamos los evidentes contrastes explosivos y los matices y soluciones que sólo en él podremos ver.

Su obra muestra el maridaje perfecto entre poesía y pintura. Ha dibujado a los mejores poetas de España y en sus rostros ha dejado traslucir la serenidad de una obra poética comprendida y admirada. Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Rafael Alberti, y muchos de las generaciones posteriores han sido retratados por Lucas.

Pero su unión al mundo literario traspasa de estos cuadros y recorre toda su obra, los versos de Lorca o las Ficciones de Borges, entre otros muchos, anidan en sus trazos y en sus silencios; en el barroquismo de sus lienzos y en la fuerza del acero y del bronce esculpidos por su indómito quejido. Cabe poner como ejemplo sus cerámicas basadas en la poesía universal que adornan el paseo de Cieza; sus serigrafías que dan color a los versos de Azorín o Miguel Hernández; su monumental obra escultórica “Homenaje a los poetas”; su acercamiento al teatro valleinclanesco; o sus exposiciones basadas en la obra lorquiana.

Lucas hace suya la propuesta que Klee ya asume en su *Schöpferische Konfession*, en 1920, en la que afirma que “el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible”. Se consume así la inversión del programa anunciada por Klee. El arte no debe imitar el mundo, debe inventarlo. (Jarauta). Uno de los ejemplos más significativos de intertextualidad en la obra de Lucas es su exposición “*Arquitectura del humo*”, los versos de Lorca (fundamentalmente de “Romancero gitano” y de “Poeta en Nueva York”) sirven de título para los cuadros de la muestra, sin embargo éstos no sustentan una representación pictórica literal del paisaje lorquiano. Sirven, más bien, como punto de partida y lugar de encuentro de un diálogo incesante. El pintor, como el poeta, apoyado en su mismo

impulso, el impulso del duende, se adentra en territorio abrasivo de la materia, donde el tiempo es un presente dilatado gritando sin parar; donde el espacio es un abismo auroral inhabitable. Formas que son ritmos que son llamas que son sueños en perpetuo movimiento. Regreso al origen ígneo y el cegador, al hábito fundacional, a la llama de amor viva inagotable. Reencuentro, leve e imborrable, con el magma inmemorial de la materia.

El espectador actúa ante el lienzo, no como distante observador de trazos y colores, sino como copartícipe y cómplice de todo lo que ocurre en él. Magnética y elemental, esta pintura nos acerca, nos funde, nos disuelve. Adentrarse en ella es una experiencia inagotable.

Otro de los objetivos marcados en esta tesis doctoral era realizar un enfoque de *valores heterosémicos* de la obra por su encuentro intertextual con el mundo artístico del autor y con el mundo estético del lector. Nos preguntábamos al comienzo si se podía establecer una serie de categorías de valores sémicos generados en los diversos ámbitos conceptuales, de acuerdo con el tipo de información que transmiten. Tras los estudios llevados a cabo podemos afirmar que los valores sémicos que tienen en común el formar parte de la intrincada red de referencias culturales que incluye todo texto, como elementos constituyentes de su sentido, en tanto que se concibe como realidad sígnica y por tanto producto de una determinada cultura entendida como instancia en la que dicho texto se genera y encuentra su razón de ser.

En la base de este trabajo se encuentra un hecho esencial: una parte de los mensajes que cualquier individuo recibe implica la puesta en funcionamiento de diversos sistemas semióticos de forma simultánea, tanto por la recepción sincrónica de varios mensajes distintos y sin ninguna relación estructural, como por la recepción de información que, con cierto carácter unitario, confluye a través de diversos canales. La consideración de estos fenómenos trae consigo la posibilidad de ampliar la perspectiva del estudio de los sistemas sígnicos para tender a los fenómenos de interacción que se dan entre los sistemas coadyudantes que intervienen en determinados textos. Se puede hablar así de un fenómeno de heterosemiosis.

Podemos afirmar que se trata de varios sistemas de signos que se complementan entre sí en el proceso de creación de una estructura de sentido. Dicho de otro modo: dado un número de elementos, identificados como discretos y como pertenecientes a determinados y diversos sistemas semióticos, existe la posibilidad de realizar combinaciones de dichos elementos que produzcan como resultado una estructura de sentido susceptible de manifestarse en la forma de un enunciado que no puede identificarse como integrante de ninguno de los sistemas sígnicos de los que proceden sus elementos constituyentes, sino que adquiere un carácter plurisistemático o transistemático, en la medida en que no se puede definir como la suma de mensajes sino como el resultado de una interacción que aporta el suplemento de sentido que lo caracteriza.

Definimos, pues, el texto hetersemiótico como la manifestación de un proceso de semiosis en el que se integran varios sistemas semióticos, formando una unidad íntegra y coherente.

Entre los objetivos de esta tesis doctoral se destacaba la intención de realizar un enfoque de *valores heterosémicos* de la obra por su encuentro intertextual con el mundo artístico del autor y con el mundo estético del lector. Ahora podemos decir que sobre la discutida indeterminación semántica del signo pictórico es necesario considerar como esencial su carácter polisémico o polivalente al explicar las consecuencias efectivas de dicha indeterminación, ya que se trata de un significado indeterminado, pero no por ello menos real. Debemos tener en cuenta que:

1. El texto pictórico se configura como un objeto artístico con los rasgos específicos que le son propios por tal hecho, y no debe haber ningún inconveniente en considerar la indeterminación del sentido pictórico como una manifestación más del carácter esencialmente ambiguo y plurisignificante que caracteriza a cualquier manifestación artística.
2. El texto pictórico se construye como un proceso plurisémico complejo. La significación pictórica emana de unos modelos de rasgos de muy diversa índole que, con una importancia relativa, coparticipan en el proceso complejo que supone la generación del sentido artístico.

3. La indeterminación no es tan exagerada como se suele plantear. La cuestión se reduce a saber abordar lo que se constituye como un significado variable pero dentro de ciertos límites y en relación con el esquema de pertinencia fundamental que determina el texto mismo. La monosemización y la resolución de ambigüedad vendrán garantizadas por la convergencia de diversos rasgos, como son los resultantes de las relaciones para-textuales, y los co-textuales, y contextuales, determinantes del enunciado como tal.
4. No se puede exigir a la pintura algo que ni el propio lenguaje aporta, esto es, una relación unívoca y constante entre signans y signatum²⁹².

Finalmente, este trabajo de investigación pretendía analizar la obra de José Lucas desde un enfoque semiótico como un acto de “lectura” que actualiza su significado y su sentido. Para conseguir dicho objetivo se ha seguido la metodología usada por García Berrio²⁹³ (1986). Al reflexionar en la pintura como lenguaje, cabe preguntarse, ¿puede existir lenguaje sin que sus signos estén constituidos por secuencias de nivel inferior, codificables y sistematizables, o sea, por no-signos? ¿cuáles son los no-signos de la pintura? Reduciendo al esquema lógico más simple la tarea de pintar, encontramos tres componentes fundamentales: un aplicador, un soporte de la aplicación y un intermediario que pasa del aplicador al soporte. El aplicador suele ser el pincel, la espátula, un paño,... En el caso de José Lucas, ese aplicador es múltiple porque el utiliza distintos objetos para pintar, incluidas las manos. Lo mismo sucede con el soporte, el pintor murciano ha pintado sobre muy diversos materiales: lienzo, papel, tabla, vidrio,... Mientras que el intermediario puede ser óleo, pastel, acuarela, acrílico,...

Al analizar el cuadro en su primer nivel sobre unos *constituyentes plásticos pre-significativos*, como los fono-acústicos de la “segunda articulación” en el lenguaje, podemos ver que se trata de peculiaridades muy en José Lucas, en sus “collage” de papeles y en la constitución del fondo de sus soportes plásticos. Singularidades cromáticas también muy características en ambos pintores, destacan en el artista murciano

²⁹² González Martínez, J. M., *El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica*. Ediciones Universidad de Murcia (1999)

²⁹³ García Berrio, A. y Hernández, M. T., *Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria*. ELUA. Estudios de Lingüística. N. 3. ISSN 0212-7636, (1985-1986, pp. 47-85)

las calidades de sus primarios. Rasgos personalísimos de su manejo del brochazo en permanente estallido incorporado en sus técnicas mixtas,... Todo ello son elementos expresivos previos a la articulación conceptual de la expresión plástica, como los varios efectos fonoacústicos de aliteraciones, rimas y colorido vocálico puedan serlo respecto a la significación verbal. Pero elementos presignificativos en sí mismos a su vez poderosamente autorreferenciales, los plásticos como los verbales, dentro de la peculiaridad del “mensaje” artístico en la función poética. Unos y otros, los presignificativos plásticos del cuadro como los fonoacústicos del poema, participan, del carácter de “modelización secundaria” que hace de esas formas previas, relativamente indiferentes en la significación práctica-conceptual del lenguaje, signos poderosamente necesarios y endodócticos en su articulación concreta dentro del enunciado artístico.

Los elementos presignificativos de José Lucas suponen algunos de los más logrados acentos plásticos del pintor. El poderoso impacto visual de su obra radica en buena medida en la pulsión elemental del grafismo, así como en las sugerencias del cromatismo de sus cuadros. Su necesaria dinámica natural según la cual esos constituyentes teóricos presignificativos cobran estado real de conciencia estética. La capacidad superior de Lucas, lo que le otorga un puesto de excepción en la pintura moderna española, es su inagotable capacidad de producir *morfemas* variados y autónomos. No hablamos todavía aquí de la integración de esas unidades mínimas significativas en piezas lexémicas de figuración *semántica*, ni en unidades simbólicas de articulación mítico-imaginaria. Aludimos por ahora al plano inmanente y estrictamente gramatical de la estructuración del discurso, donde resulta proverbial la fertilidad de hallazgos morfológicos de Lucas y sobre todo su incesante renovación de formas. Todo lo cual se hace a base de una inconfundible caligrafía plástica de madurez personal, que no se adhiere, sin embargo, a estructuras repetitivas. Adelantemos, por ahora, que esa cierta fidelidad continuista a un determinado perfil morfológico-estilístico, que Lucas no conoce en sentido estricto, resulta sólo la consecuencia de su propia riqueza imaginaria y del constante trabajo psíquico del autor en la configuración plástica de sus estados subconscientes.

Lucas ha sabido acoger rigurosamente el fondo más riguroso del experimento, que practica con tenaz asiduidad. Bien que matizando con fluidez la *encarnadura* semántica

de las unidades modulares de representación. De tal manera, su obra se ofrece bajo una inmediatez más carnal y biológica, que le permite experimentar con más riqueza plástica con la racionalidad aséptica de las posibilidades retóricas incluidas en la combinatoria modular.

Como señala García Berrio (1986), los morfemas plásticos se configuran en la realidad de la obra como formas léxico-semánticas reconocibles, como recorridos característicos hacia la galería simbólica que define el universo de cada estilo personal. Con Miró se introdujo en la pintura española y europea un género de esquematismo aislacionista de catálogo léxico-semántico, que no deja de suscitar importantes desconfianzas sobre su primitivismo conceptual y sobre su monotonía reiterativa, las cuales no se ven enjugadas completamente por la novedad de su estilo como propuesta plástica. En tal sentido, nos parece que diversas instancias individuales en la pintura moderna española ofrecen ejemplares esfuerzos para articular los lexemas más elocuentes y expresivos en esquemas de integración plástica con probada eficacia de incorporación semántica. Uno de los casos más elocuentes, es el de José Lucas. En sus criaturas, el inventario léxico-semántico de unidades reconocibles —ojos, sexos, símbolos mitológicos,...—, contribuye a articular universos textuales de muy eficaz construcción.

Parece, en consecuencia, que la libérrima informalidad del arte moderno, tantas veces invocada, lejos de ser una licencia improductiva o un signo de impotencia ante las exigencias disciplinadas de la verosimilitud realista, con su código de limitaciones férreamente establecido, se nos ofrece como uno de los grandes pasos de la productividad artística para ensanchar la experiencia estético-visual. Es un hecho innegable que a ello contribuye la eclosión liberadora de una cerrada retórica iconográfico-morfémica, la cual operaría sobre la densidad de unos nuevos inventarios donde se ensaya la multiplicidad de formas estéticas asimilables. Es igualmente una realidad incontestable, que una sintaxis de abierta combinatoria modular ensancha aún más la riqueza del universo de sensaciones plásticas, hasta promover desarrollos ilimitados.

En las manifestaciones artísticas es el texto el que otorga sentido a los estilemas individuales. Todos los caminos de la comunicación articulada convergen en el texto. Para García Berrio (1986) el cuadro como texto proclama el predominio de la *dispositio*,

armonizando y combinando el conjunto de los constituyentes icónicos, provistos por la *inventio* iconográfica en la pintura tradicional y por la creatividad de los nuevos moldes estético- visuales en la peculiar semántica de la pintura abstracta y de los informalismos. La *elocutio* pictórica atañe a las singulares virtualidades de la caligrafía plástica de cada pintor. Sería como su sistema de conversión y traducción de las representaciones semánticas individuales a las formas plásticas que las transfieren sobre el soporte textual del cuadro.

En los cuadros más abstractos de José Lucas, donde predomina la mancha, todo niega cualquier pretensión de una estructuración por ejemplo ternaria, es decir una organización estructural basada en la tripartición del retrato –cabeza, busto y fondo. La provocación espacial de los textos de Lucas se ve muy frecuentemente planteada y resuelta como el resultado de una dinámica de masas enfrentadas unas veces y otras ligadas, entre las que se tienden todos los puentes de compensación espaciales y de mediación dialéctica. Se comunica de esa manera seguramente, a través de ese esquema de espacialidad, un universo emocional de mayor inestabilidad dramática, de más permanente zozobra que el de las síntesis plásticas equilibradas en la dialéctica ternaria. La organización estructural de los cuadros de Lucas expresa y comunica al tiempo su permanente esfuerzo para el rescate postural al plano de afirmación consciente del inextinguible fondo de enigmas subconscientes que pueblan la espacialidad.

El esquema textual del cuadro representa un espacio privilegiado de propuestas materiales, las cuales son tantas otras pistas de la expresividad subconsciente del emisor, e itinerarios de lectura por los que discurren las respuestas estéticas de la recepción. Un espacio necesariamente acotado, un campo de propuestas ejemplares y paradigmáticas que condensan, más que aíslan, una selección ejemplar de la estructura del mundo a juicio del pintor. Sobre esa pista se dejan trascender algunos de los más esenciales símbolos en la representación subconsciente del universo, como también algunas de las tendencias subconscientes a través de las que los seres humanos manifiestan el orden de su orientación imaginaria²⁹⁴. Por esta razón, en el texto artístico cobra vital importancia la

²⁹⁴ *Ibidem*

sintaxis imaginaria. El arte precisa de toda esta trastienda imaginaria para legitimar su sublimidad, de otro modo injustificable.

Todo este *componente imaginario* del cuadro, como del poema, otorga al componente material-textual su definitiva orientación hacia la resultante de poeticidad o de esteticidad. En tales términos cooperan y se complementan de manera solidaria e indefectible las estructuras objetivo-materiales del texto y las subjetivo-comunicativas, pragmáticas del *acontecimiento* artístico.

Dentro de la estructuración del desarrollo imaginario en las artes plásticas cabe introducir una distinción análoga a la que se puede hacer también en la construcción imaginaria de la poesía, entre un componente gramatical o más propiamente *sintáctico* y un *componente semántico*. La diferenciación no es, según creemos, puramente externa o metafórica, sino que se corresponde exactamente con los procesos efectivos y reales del comportamiento de la imaginación en la producción y recepción de los textos plásticos.

El macrosímbolo correspondería así al rema *central* del cuadro como constituyente macrosemántico central, que a su vez agrupa y aglutina a la variedad de elementos simbólico-semánticos *marginales*, temas secundarios y detalles simples.

Existe en las composiciones de José Lucas un género de pretensiones comunicativo-simbólicas muy diferentes de las que animaban el arte clásico. Su necesidad expresivo-mimética se ha visto en la voluntad de rescate simbólico de los contenidos más introspectivos en la obra de Lucas.

Sin embargo, ese desplazamiento del tipo de intereses referenciales en el pintor murciano, como en general en la pintura moderna desde las revoluciones antimiméticas iniciadas por Braque y Picasso, trata de ganar espacios subconscientes y zonas íntimamente borrosas de la sensibilidad inédita para el naturalismo objetivo de la plástica tradicional europea. Pero no se ha visto en la necesidad de alterar nada sustancial en el conjunto de los instrumentos sintácticos y en los códigos de lectura visual de las escuelas precedentes, dentro del universo de la construcción del mosaico plástico del texto pictórico.

Como sigue apuntando García Berrio (1986), la pintura, en esta escala de la sintaxis macroestructural, alcanza su genuina significación por la vertiente que aloja los ritmos materiales de expresión y de lectura en una *sintaxis imaginaria* vinculada al esquema textual del cuadro.

El espacio se propone también, a su vez, como medida privilegiada de la progresión de la conciencia vital en cuanto *orientación* del hombre en su sistema de coordenadas, espacio-temporales, sobre las que teje y elabora su concepción imaginaria del universo.

El estilo de José Lucas se presenta fuertemente dependiente de la peculiarización de una sintaxis imaginaria. Es precisamente la insobornable complejidad del trazado de sus redes compositivas lo que caracteriza de manera muy marcada la fisonomía plástica de sus obras con más importante empeño. Parte Lucas de una compleja textura de dibujo involuntario, a través del que se expresan sus pulsiones subconscientes. El trabajo posterior de reactivación plástica y material en la estructura definitiva del cuadro al recubrir y enmascarar las líneas del dibujo, no desvanece, contra lo que comúnmente se afirma, su verdadera huella intencional. Persiste la sintaxis del texto a través de las indicaciones indirectas, obliteradas, del primitivo dibujo como una red de rumbos exactísimos, que conmociona y moviliza invariablemente los símbolos, las unidades semánticas de la construcción.



“[...] su poder para crear visiones del mundo nuevas, para renovar nuestra visión antigua del mundo, recuperar sensaciones perdidas frente a objetos cotidianos, explorar analogías o parecidos de familia, Como en una metáfora, en las imágenes reconocemos objetos pero los percibimos bajo aspectos novedosos. Como las metáforas, las imágenes nos proporcionan visiones, que, en cuanto son comprendidas, son imposibles de desterrar²⁹⁵.”

²⁹⁵ Pérez Carreño, Francisca: “Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz”. En *La Balsa de la Medusa*, no 50. (1999. p.142).

7 BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. “100 años del nacimiento de un genio”. Madrid: El País. (25/10/1981, p. 36)
Citado en Guerrero, P., (1991)

Abad, A., “El expresionismo y la esencialidad en José Lucas”. Málaga. Diario: Sur.
(5/12/1980)

Aire más allá del viento / José Lucas. (Textos Logroño, M., Molina J.A., Velasco, M.
Á.); (Fotografía: Escamilla, T.,); (Traducción Paul Stiles , P.) Murcia : Caja de Ahorros
del Mediterráneo, d. l. (1997)

Alabaladejo, J., Música de Stravinsky para 'Las señoritas de Avignon', en el Aula de
Cajamurcia. Murcia: Diario La Opinión. (1/06/2011) Consultado en
<http://ocio.laopiniondemurcia.es/agenda/noticias/nws-20276-musica-stravinsky-las-senoritas-avignon-aula-cajamurcia.html>

Alberti, R., A la pintura. Madrid: Aguilar (1968)

-----La arboleda perdida. Libros I y II. Barcelona: Seix Barral. (1978, p., 238)

Alcalá, E., José Lucas: “Recobró una vertiente mediterránea más oculta”. Murcia: éxito
de un pintor de gran fuerza expresionista. Madrid. Diario: ABC. (13/2/1981)

Álvarez, Ll., Signos estéticos y teoría: crítica de las ciencias del arte Anthropos Editorial,
(2005)

Arco, A., “José Lucas asegura que su espectacular escultura urbana para Murcia “dejará
sin respiración”. Murcia: Diario La Verdad. (26/04/08) Consultado en:
<http://www.laverdad.es/murcia/20080426/cultura/jose-lucas-asegura-espectacular-20080426.html>

-----“Quieren destruir mi paseo, bombardearlo.” Murcia: Diario: La verdad
(01/02/2010) Consultado en <http://www.laverdad.es/murcia/20100201/cultura/quieren-destruir-paseo-bombardearlo-20100201.html>

-----“El obispo Reig Pla “bendice” las puertas infernales creadas por José Lucas para
una iglesia en Cieza” Murcia: Diario La Verdad. (22/10/2014) Consultado en
<http://www.laverdad.es/murcia/20071106/cultura/obispo-reig-bendice-puertas-20071106.html>

-----“Esta sociedad es un estercolero” Murcia: Diario La Verdad, (22/4/2012)
Consultado en <http://www.laverdad.es/murcia/v/20120422/cultura/esta-sociedad-estercolero-20120422.html>

Arquitectura de agua. Grupo escultórico. José Lucas. Textos de Miguel Logroño y Juan Antonio Molina Sánchez. Murcia: Artes Gráficas Novograf S. A., (1994)

Aub, M., Luis Buñuel, novela. Cuadernos del vigía. (2013)

Bajtin, M., Estética de la creación verbal, ed. Siglo XXI, México, (1979)

Balázs, B., El film. Evolución y esencia de una arte nuevo. Barcelona: Gustavo Gili. (1978)

Baltodano, G., La literatura y el cine: una historia de relaciones. Letras, 46. (2009)

Batteux, C., Las bellas artes reducidas a un mismo principio. París. (1746)

Barnatán, M. R., “Muere el padre de los galeristas españoles” Un espíritu emprendedor. Madrid. Diario El Mundo (24/10/1995)

Barthes, R. El placer del texto. Madrid: Siglo XXI. (1974)

-----Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós. (1986)

-----El susurro del lenguaje. Barcelona: Paidós. (1987)

-----Elementos de semiología. (1965). Ed. Alberto Corazón. Madrid. (1971)

Baumeister, W., “The Unknown in Art.” Kristine Stiles y Peter Selz (eds.): Theories and Documents of Contemporary Art, University of California Press, Los Angeles (1947 p. 54). Citado en “Jackson Pollock y las máquinas de dibujar” de Nuñez, M. En Gómez Molina (coord.): Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo, Ed. Cátedra (1999, pp. 443-477).

Beard, M., y Henderson, J., Introducción a los clásicos, Acento Editorial, Madrid, (1998)

Béjar, H., El ámbito íntimo. Alianza, Madrid (1990)

Benveniste, É., Problèmes de linguistique générale, 2. París: Gallimard. (1974)

Bestard Fornis, A., José Lucas “La modernidad de un expresionista” Madrid. Diario: ABC. (1981)

Beynam, L., The emergent paradigm in science. ReVision Journal. (1978)

Blanco, E., “Especulaciones sobre la influencia del lenguaje en el origen de la música” en Música y lenguaje consultado en su blog (potsdam 1747): <http://imaginarymagnitude.net/eblanco/> Consultado el 15 de octubre de 2014

----- “Progresiva separación entre música y lenguaje. Relaciones que permanecen” en Música y lenguaje consultado en su blog (potsdam 1747): <http://imaginarymagnitude.net/eblanco/> (Consultado el 15 de octubre de 2014)

Bobes Naves, C., Teoría general de la novela. Semiología de la Regenta. Madrid: Gredos. (1985)

Bordwell, D. y Thompson, C., El arte cinematográfico. Barcelona: Paidós. (1996)

Borges, J. L. El Aleph, Alianza Emecé, Buenos Aires. (1957).

Bozal, V., La ilustración gráfica del siglo XIX en España. Madrid: Editorial Comunicación. (1979, pág. 45).

Brunel, P., Pichois, Cl. y Rousseau, A., Qu’est-ce que la littérature comparée, apartado “Littérature et beaux arts”, capítulo cuarto “Histoire des idées” (1996, pp.93-95)

Calabrese, O., Cómo se lee una obra de arte. Madrid: Cátedra. (1993).

Caro, M^a T., La vida es sueño en las pupilas del cine (La otra escena de Calderón). Lenguaje y Textos. 23, (2005)

-----Los clásicos redivivos en el aula (Modelo didáctico interdisciplinar en Educación Literaria). (Tesis Doctoral). Universidad de Murcia. En <http://www.tesisenred.net/TDR-0725107-134925> (2006a)

-----La creación de textos de intención literaria en García, E. (Coord.), La Educación Lingüística y Literaria en Secundaria. Materiales para la formación del profesorado. Vol. 2. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. (2006b)

-----Imaginarios pictóricos de la literatura en el museo de bellas artes de Murcia. *Cartaphilus* 2, 9-18 Revista de Investigación y Crítica Estética. ISSN: 1887-5238 en <http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/734/777> (2007)

-----El desarrollo de la competencia semiológica a través del uso creativo de las TIC en Didáctica de la Lengua y la Literatura. *Educatio Siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 27 (2), en <http://revistas.um.es/educatio/article/view/91101/87831> (2009a)

Caro (coord.) *Las clases de un clásico: Arde la Celestina*. Murcia: Consejería de Educación y Universidades de la Región de Murcia (2000)

Caro, M^a T. y González, M. *Iniciación a la investigación en Lengua y Literatura*. Murcia: Azarbe. (2009)

-----Comentario de texto fácil para Bachillerato y acceso a la Universidad. Madrid: Espasa. (2012a)

-----El uso didáctico de *Quijote Mundo*. Murcia: Consejería de Educación y Empleo de la Región de Murcia Universidad de Murcia. (2012b)

Cassier E., *Mito y language*, FCE, Buenos Aires, (1973)

Castro, E., *Versos para Federico: Lorca como tema poético*. Edición de Eduardo Castro. Universidad de Murcia. (1986)

Chevrel, Y., *La littérature comparée*, artículo “Rapports mutuels entre les arts”, primer capítulo “Questions de frontières” (2009, pp. 19-20)

-----*Les Études de Réception* in Brunel, P. & Chevrel, Y., (1989)

Chomsky, N. *Syntactic Structures*. London: Mouton and Company (1957)

-----*Aspects of the Theory of Syntax*. Cambridge: M.I.T. Press (1965)

Cirlot, M. V., *L'estètica de la recepció* en Llovet, J., *Teoría de la literatura* Barcelona: Columna (1996)

Clarembeaux, M. (2010). Educación en cine: memoria y patrimonio. Comunicar. Revista científica de comunicación y educación, 35. En <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=35&articulo=35-2010-04>

Colinas, A., Respuestas de Antonio Colinas sobre José Lucas. Texto inédito realizado para esta Tesis Doctoral: La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico. Salamanca. (12/2014)

Corbin H., L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi, París (1958, p. 13)

Crespo, A., Medio siglo de revistas culturales murcianas. Murcia: Revista Murgetana, nº 100 (1999, pág. 146)

Culler, J., La poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura. Barcelona: Anagrama. (1978)

-----Presupposition and Intertextuality en *The Pursuit of Sings*. Routledge & Kegan. Londres. (1981)

Dalí, S., Palabras leídas como introducción a una conferencia dada en el Instituto de las Españas el 7 de enero de 1935, *Revista Hispánica Moderna*, Año I, abril, (número 3, pág. 24, 1935)

De Castro Velasco, M. N., Héroe en el arte: una visión del mundo. memoria para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. (2010). Consultado en <http://eprints.ucm.es/11116/1/T32044.pdf>

De Vicente-Yagüe Jara, M. I., La educación literaria y musical. Un modelo interdisciplinar de innovación didáctica en Educación Secundaria obligatoria, Bachillerato y Enseñanzas Artísticas de Música (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia en <http://www.tesisenred.net/handle/10803/84163> (2012)

-----El comparativismo en la educación literaria y musical: propuesta de innovación metodológica. *Educatio Siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, 26. En <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46701/44731> (2008)

Diario La Razón (26/11/1998) citado en Siles, J., *Bambalina y tramoya*. Murcia: Editum, (2006, p. 306)

Díaz Bautista, A., “Música y pintura” Murcia: Ababol, Diario La Verdad. (6/1/2007)

Díez de Revenga, F. J., José Lucas “El mundo del pintor.” En Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. (1987) Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/Afondo/plucasrevenga.htm>

-----Versos para un paseo. La República Literaria. Murcia: Diario “La Verdad”. (1/6/1986)

-----Poesía de Senectud: Guillén, Diego, Aleixandre, Alonso y Alberti en sus mundos poéticos terminales, Barcelona: Anthropos (1988)

Dore, A., La escuela de Nueva York. Cuadernos de Arte Cátedra. Madrid. (Pág. 119,1988).

Durand, G. Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general. Trad. Víctor Goldstein. fce, México. (2004).

Eco, U., La definición del arte. Barcelona: Martínez Roca. (1970)

-----Lector in fabula. Barcelona: Lumen. (1981)

-----La estructura ausente. Introducción a la semiótica. Barcelona: Lumen (1983)

-----Tratado de semiótica general (3ª ed.) Barcelona: Lumen. (1968)

-----Obra abierta Traducción: Roser Berdagué Traducción cedida por Editorial Ariel, S.A. (1992)

-----El signo. 2ª Ed. Barcelona: Labor. (1994)

Elíade M., Mito y realidad, Guadarrama, Madrid (1961)

Escobar, Mº D., Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria. (Tesis Doctoral) Universidad de Murcia en <http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17581/1/EscobarMartinezMDolores.pdf> (2010)

-----Lenguaje, música y texto: análisis de una relación interdisciplinar. Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, <http://libros.um.es/editum/catalog/view/721/1151/861-1/> (2013)

Fernández Melero, J. L., Declaraciones en el Documental “El retablo de la lujuria”, obra pictórica de José Lucas. Realización: Hortal, R., Guión: Herrero, M., Dirección: Martínez, J. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. Taller de Imagen. (1999) Primera parte (11:36´) Consultado en <http://vimeo.com/18466856>

----- “José Lucas” Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

Fowler, R., La literatura como discurso social. La práctica de la crítica lingüística. Cap. 7: “El lector: una visión lingüística. Alcoy: Marfil. (1988)

Francastel, P., La figura y el lugar. Caracas: Editorial Monte Ávila. (1965, pág. 295)

Fubini, E., Estética de la música. Colección: La balsa de la medusa. Serie: Léxico de estética. Traducción: Francisco Campillo. Madrid: Antonio Machado Libros. (2008).

-----Los enciclopedistas y la música. Valencia: Publicacions de la Universitat de València. (2002)

Gallego, A., El simbolismo de la luz y el color en Divinas palabras. ZarzosaEspéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Consultado en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/divipal.html>

García Berrio, A., Teoría de la literatura: la construcción del significado poético. Madrid: Cátedra. (1994)

-----García Berrio, A., Enrique Brinkmann. Semiótica textual de un discurso plástico, Centre D’Etudes Et De Recherches Sociocritiques, Montpellier (1981)

García Berrio, A. y Hernández Fernández, T., Ut poesis pictura. Poética del arte visual, Madrid, Tecnos, (1988)

-----Semiótica del discurso y texto plástico: del esquema textual y la construcción imaginaria de los profesores. En Estudios de lingüística, ISSN 0212-7636, nº 3 En http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6620/1/ELUA_03_02.pdf (1985-1986)

----- “Historia de un abuso interpretativo, Ut pictura poesis”, en Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach, I, Oviedo: Universidad de Oviedo. (1977)

García, J. I., Primorosa revisión del tinglado de la antigua farsa Diario: ABC. (1999)

García Lorca, F., Federico García Lorca. Poesía Completa. Galaxia Gutenberg. (2011)

Garroni, E., Proyecto de semiótica. Barcelona: Gustavo Gili (1973)

Gaya Nuño, J. A.: "Carta a Rafael Alberti sobre la pintura", Madrid: Ínsula, Núm. 198, (1963, p. 3).

Genette, G., Palimpsestos. La literatura en segundo grado. Madrid: Taurus. (1989)

-----Figuras III. Barcelona: Lumen. (1989)

Giménez Saorín, A., Obra urbana pública de José Lucas en Cieza, Prezi (2014)
Consultado en <https://prezi.com/4tmb6hu2n-zm/obra-urbana-publica-de-jose-lucas-en-cieza/>

Gispert, E., Cine, ficción y educación. Barcelona: Laertes. (2009)

González Martínez, J. M., El sentido en la obra musical y literaria: aproximación semiótica. Ediciones Universidad de Murcia (1999)

González, M., El cine y la literatura en el desarrollo y logro de las competencias básicas. Análisis e interpretación de una investigación intertextual en Educación Primaria y Secundaria. Universidad de Murcia (Tesis Doctoral) (2013) en: <http://www.digitum.um.es/.../Tesis%20%20Doctoral.%20María%20González%20Gar...>

Greimas, A. J., La Semiotica del Texto. Paidós Ibérica. (1983)

-----En torno al sentido: ensayos semióticos. Madrid: Fragua. (1973)

Greimas, A. J. y Coutés, J., Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Madrid: Gredos. (1982)

Guerrero, P., Rafael Alberti. Poema del color y la línea. Murcia: Ediciones Myrtia. (1989)

-----Rafael Alberti. Arte y poesía de vanguardia. Universidad de Murcia: Secretariado de Publicaciones. (1991).

-----Literatura y artes plásticas. En García, M. E. (Coor.), La Educación Lingüística y Literaria en Secundaria. Materiales para la formación del profesorado. Murcia: Consejería de Educación y Cultura. (2006)

-----Metodología de investigación en Educación Literaria (el modelo ekfrástico). Murcia: DM. (2008)

-----La competencia comunicativa en la educación europea. Multiárea. Revista de didáctica. 4, (2009)

-----Imagen, Obra y Mirada: Tratadismo plástico-poético. Universidad de Murcia, Facultad de Educación. (1993) Consultado en http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9267/1/CC-009_art_43.pdf

-----La aventura del color en José Lucas. Murcia: Diario La Opinión. (29/4/2012) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2012/04/29/aventura-color-jose-lucas/400879.html>

-----El manantial de los silencios. Murcia: Diario La Opinión. (28/11/2010) Consultado en <http://www.laopiniondemurcia.es/opinion/2010/11/28/manantial-silencios/286467.html>

-----José Lucas **En** Cinco Miradas a José Lucas. Campus de papel. Campus Digital. Universidad de Murcia. Publicado en Campus Nº 41 (1990). Consultado en <http://www.um.es/campusdigital/TalComoEra/plucasguerrero.htm>

Guerrero, P. y Cano, A. G., La intertextualidad poético-musical como estrategia didáctica. Un ejemplo del Cancionero. Lenguaje y Textos, 29, (2009)

Guerrero, P. y Caro, M^a T., Educación literaria (una línea de investigación). Glotodidacta. 1, (2011)

Guerrero, P. y Dean-Thacker, V., Federico García Lorca: el color de la poesía EDITUM, (pág. 203, 1998)

Guillén, C., Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy), Barcelona, Tusquets. (2005)

Guix, X., Ver, mirar, contemplar. Madrid: Diario El País. Consultado en:

http://elpais.com/diario/2011/12/11/eps/1323588413_850215.html (11/12/2011)

Haro Tecglen, E., Farsa para todos los días. Diario: El País. (1999)

Henry, M., Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky, traducción de M. Tabuyo y A. López, Madrid, Siruela, (2008, p. 23.) Citado en Madroñero-Morillo, M., La donación artística. Estética, saturación y donación. Colombia: Universidad de Nariño, Pasto. (2010)

Hernández, J. A., Teoría del arte y Teoría de la literatura Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/teoria-del-arte-y-teoria-de-la-literatura/html/c3664cba-1dd2-11e2-b1fb-00163ebf5e63_2.html (2012)

Herrera, A., “Orgía en el Conde Duque” Madrid. Diario: El Mundo. (15/10/2005)

Homero, *Íliada*, II 185, 277, traducción de Emilio Crespo, Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, (1991)

Horacio, *Arte Poética*. (Traductor: Juan Antonio González Iglesias). Madrid: Cátedra. (2012)

Iser, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore. Johns Hopkins University Press. (El acto de leer. Taurus. Madrid. 1987) (1976)

-----El proceso de lectura en R. Warning, *Estética de la recepción* (1975)

Jacobi, J., *La psicología de C. G. Jung*. Madrid Espasa- Calpe. (1947)

Jarauta, F., *El espejo de un viaje infinito. Los Murales de la Estación de Chamartín de Madrid*. Lunwerg Editores. RENFE-GIRE (1990)

-----Jarauta, F., “Las formas del tiempo” *Las Formas del silencio, Antología crítica (Los años noventa)*. Ed. Sotohenar. Madrid, (2005).

-----“Figuras del tiempo del mundo”. Consultado en http://www.muralalarcon.org/imagenes/unescoalarcon/document/eng/FRANCISCO_JARAUTA.pdf (23/1/2015)

- Jiménez, J., *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*, Madrid: Tecnos. (1986)
- Jiménez, S., *Papel de leja: (versos y coplas para un cancionero murciano)*, La Ribera (2000)
- Jakobson, R., *Linguistics and Poetics*, en Sebeok, T., (ed.), (Trad. cast. en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral. (1981)
- Questions de Poétique*, Seuil, París. (1973)
- Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel. (1984)
- Jakobson, R. y Levi-Straus, C, *Les Chats, de Baudelaire*, en *L'homme, II, I* (Trad. cast. «Los gatos» de Baudelaire) Buenos Aires: Signos (1970).
- Jantsch, E., *Interdisciplinariedad. Problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades*, artículo “Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación” (1979, pp 110-144)
- Jeune, S., *Littérature general et Littérature comparée. Essais d'orientation*. París: Lettres Modernes. (1968)
- Jiménez, J., *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. (1982 a)
- “Galvano della Volpe, el marxismo y la estética” en *El Basilisco*, n.º 13 (1982 b)
- La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, (1983)
- Filosofía y emancipación*. Madrid: Espasa-Calpe. (1984)
- Imágenes del hombre. Fundamentos de estética*. Madrid: Tecnos. (1986)
- <http://joselucaspintor.wordpress.com>
- https://www.youtube.com/watch?v=R8TyNQ5_J_8
- Karam, T., *Introducción a la semiótica de la imagen*. Academia de Comunicación y Cultura. Universidad de Méjico. En http://www.portalcomunicacio.es/uploads/pdf/23_esp.pdf (2011)

-----Karam, T., Introducción a la Semiótica. Academia de Comunicación y Cultura. Universidad de Méjico. En <http://es.slideshare.net/buda333/semiotica-taniuz-karam>

(2011)

Kérenyi K., Prolegómini allo studio scientifico della mitologia, Boringhieri, Turín (1972, p. 21).

Koppen, E., Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de Literatura Comparada. Barcelona Gedisa (1990)

Krieger, M., Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign. Baltimore: The

Hopkins UP. (1992)

Kristeva, J., Semiótica. Madrid: Fundamentos. (1978)

Lee, R. W., Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pintura. Florencia: Sansoni. (1974).

León, M^o T., Encuesta. “Dolor por la muerte de Picasso”. Madrid: Pueblo. (9/4/1973, p., 21) Citado en Guerrero, P., (1991)

Lessing, G. E., Laoconte o sobre los límites en la pintura y la poesía. Barcelona: Folio. (2002)

Lévi-Strauss y Eribión D., De cerca y de lejos, Alianza, Madrid (1990)

Lie, E., Puissance du cinema. Suiza: Editions des Nouveaux Cahiers. (1942).

Logroño, M., “Meditación en la Azohía” Catálogo José Lucas (Obra 1993-1995) Homenaje a Luis Buñuel. Madrid: Galería Biosca. (1995)

----- “Epicolírica del dibujo” Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Murcia. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

----- “Razón de la locura” en el Catálogo Aire más allá del viento. José Lucas. Murcia. Edita: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (1997)

----- “Si venimos del fuego” Catálogo exposición itinerante CAM, Alicante, Elche, Cartagena. (1993)

López Anglada, L., “Gentes y gozos de José Lucas” Revista: La estafeta literaria. (1976)

López Cano, R., “Música y retórica. Encuentros y desencuentros de la música y el lenguaje”, Eufonía, Didáctica de la música 43 (Número especial sobre música y lenguaje). En: www.lopezcano.net consultado el 10 de octubre de 2014. (2008)

López Pinciano, A., Filosofía antigua poética, Madrid: Tomás Iunti, (1596).

Lotman, Y. M., La estructura del texto artístico. Madrid: Istmo (1982)

-----La semiosfera. Madrid: Cátedra (1998)

Lozano, J., Introducción a Lotman y la Escuela de Tartu en Lotman y la Escuela de Tartu en Semiótica de la cultura. Madrid: Cátedra (1979)

Lucas, A., La polisemia del gozo. Respuestas de Antonio Lucas sobre José Lucas. Texto inédito realizado para esta Tesis Doctoral: La Intertextualidad, Literatura y Bellas Artes, en José Lucas. Una investigación de enfoque analítico-semiótico. Madrid (26/11/2014)

-----Un sueño vertical. (Apuntes y emociones sobre la escultura “Viento y Luna”). Murcia: Catálogo: “Viento y luna”. (2006).

-----Que vuelve Valle-Inclán, Madrid: Diario El Mundo, (20/1/2015) Consultado en <http://www.elmundo.es/opinion/2015/01/19/54bd6b96e2704eab3a8b4577.html>

Lucas, J., “Conversación mantenida entre Juan Antonio Molina y José Lucas”. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

----- “A los dioses que no se les vea la cara” a Javier Villán. Madrid. Diario El Mundo. (16/9/2007)

-----Lucas, J., “A Juan Solano, 25 años más tarde”. Catálogo Exposición-homenaje a Juan Solano, 25 Aniversario de la Academia Municipal de Arte en Cieza. Textos de José Ramón Ripoll, Felipe Benítez Reyes, Salvador García Jiménez, Miguel Velas, Marcos-Ricardo Barnatán, Luis Antonio de Villena, José María Arévalo, Ángel González. Murcia: J. G. Jiménez Godoy. (1983)

Mallarmé, S., Stephan Mallarmé, Poesías: Antología Bilingüe. Alianza Editorial. (2013)

Mann, T., El artista y la sociedad, Madrid, Ed. Guadarrama, (p.295 1975)

Mardones J. M., El retorno del mito. Síntesis, Madrid (2000)

Marín-Medina, J., “El dibujo formal de José Lucas”. Madrid: El Cultural./El Mundo.
Consultado en: <http://www.elcultural.es/revista/arte/El-dibujo-formal-de-Jose-Lucas/14648> (17/10/1999)

Martín Iniesta, F., “Una herencia de colores” en el catálogo Homenaje a Valle-Inclán.
Murcia: La Ribera Galería de Arte. (11/2015)

Martínez Fernández, J. E., La intertextualidad literaria, Madrid: Cátedra (2001)

Martínez Muñoz, A., De la pincelada de Monet al gesto de Pollock: arte del siglo XXI.
Universidad Politécnica de Valencia. (2000).

Martón González, J. J., Las claves de la escultura. Madrid: Planeta. (1995).

Mendoza, A. La competencia literaria: Una observación en el ámbito escolar. Tavira, 5,
(1988)

-----El proceso de recepción lectora en Mendoza, A.(Coord.). Conceptos clave en
Didáctica de la Lengua y la Literatura Barcelona: ICE-Horsori. (1998)

-----El intertexto lector (El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las
del lector). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. (2001)

-----El proceso lector. Proceso y metacognición en Cerrillo, P.;Cañamares, C.;
Sánchez, C. (coords.). Literatura infantil: Nuevas Lecturas, nuevos lectores Cuenca:
UCLM. (2007)

-----El intertexto lector en <http://servicios.educarm.es/templates/portal/ficheros/websDinamicas/154/VI.1.mendoza.pdf> (2008)

-----La competencia literaria entre las competencias. Lenguaje y textos, 32, (2010).

-----La Investigación en Didáctica de las Primeras Lenguas. Educatio Siglo XXI. Revista de la Facultad de Educación. 29 (1), En <http://www.atriumlinguarum.org/pdivulgacion/files/Mendoza.pdf> (2011)

-----Hipertexto: La Convergencia de la Competencia Lecto-Literaria y la Competencia Lectora Multimodal en A. Mendoza y J. M. de Amo (Coords.). Perspectivas en investigación e innovación didáctica en recepción lectora: leer hipertextos Editorial Universidad de Almería. (2012)

Mendoza, A. (coord.) Lecturas de museo. Orientaciones sobre la recepción de relaciones entre la literatura y las artes. Universitat de Barcelona. (2000)

-----Leer hipertextos. Del marco hipertextual a la formación del lector literario. Barcelona: Octaedro. (2012)

Metz, C., Essais sur la signification au cinema. Vol. I. Paris: Editions Klincksieck. (1968)

-----Essais sur la signification au cinema. Vol. II. Paris: Editions Klincksieck. (1972)

-----Lenguaje y cine, Barcelona: Planeta (1973, p. 340).

Michelet, J., Discurso sobre la unidad de la ciencia. En Apostel y otros. Intedisciplinaridad y ciencias humanas. UNESCO. (1983).

Millet, L., y D´Ainvelle El estructuralismo como método Madrid: Edicusa (1972)

Miller F.M., Essay on Comparative Mytology, Oxford, (1856).

Mitry, J., Estética y psicología del cine. Madrid: Siglo XXI. (1978)

Molina, J. A., “La medida de la desmesura”. Catálogo: José Lucas: homenaje a José Tamayo. Teatro Circo de Murcia. Pintores en la escena. Selección de bocetos originales del pintor de Divinas palabras y Los intereses creados, de Valle Inclán y Benavente, respectivamente, puestos en escena por el director teatral José Tamayo. Murcia: Trama entorno gráfico S. L., (2013)

-----Liturgia de la transgresión. Catálogo: José Lucas. El Retablo de la Lujuria. Caja de Ahorros del Mediterráneo. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

----- “Ida y vuelta al corazón del laberinto.” Catálogo Minotauro, José Lucas. Murcia Cultural, S. A. Murcia: Pictografía, S. L. 2004

Mondrian, P., Arte plástico y arte plástico puro, México D.F., ed. Coyoacán, (2007, p.65)

Monleón, García Lorca: vida y obra de un poeta J., Ed. Ayma. Barcelona (1974)

Montero, J., Cervantismos de ayer y hoy: capítulos de historia cultural hispánica. Universidad de Alicante. (2011, pág. 258)

Moreno, J. M., Encuesta. “Dolor por la muerte de Picasso”. Madrid: Pueblo. (9/4/1973, p., 21) Citado en Guerrero, P., (1991)

Morin, E., El cine o el hombre imaginario. Barcelona: Seix Barral (1972)

Morris, Ch., Signo, lenguaje y conducta. Traducción de Rovira, J., Losada, Buenos Aires (1962)

-----La estética y la teoría de los signos. Universidad Autónoma de Puebla. Serie Cuadernos de Trabajo. (1984)

Mukarovsky, J., Arte y semiótica, Alberto Corazón, ed. Madrid. (1971)

-----Escritos de estética y semiótica del arte. Barcelona: Gustavo Gili. (1977)

Nieto Martínez, F. J., Murcia: Revista Magma. Cultural Magazine Murcia Alternative. Consultado en: <http://www.revistamagma.es/maria-jose-carceles/>

Nicolescu, B., La transdisciplinariedad, una nueva visión del mundo. Manifiesto. Paris: Ediciones Du Rocher. (1998)

Oliva, C., “La imagen del teatro de Valle-Inclán en el final de siglo” en Santos, M., Valle-Inclán, 1898-1998: escenarios; seminario internacional, Universidad de Santiago de Compostela, noviembre-diciembre, 1998. Universidad Santiago de Compostela (1998, pp. 499-511)

Oliva, C., Pictórico homenaje de José Lucas “al Picasso del teatro” por Albaladejo, J., Diario: La Opinión. Murcia. (20/02/2013)

Pageaux, La littérature générale et comparée, sección novena (1994, pp. 149-166)

- Panofsky, E., Introducción, Estudios sobre iconología, Madrid, (1992)
- Peirce, Ch. S., Abduction and induction. En J. Buchler (ed.). Philosophical Writings of Peirce Dover: New York, Dover. (1955)
- La ciencia de la Semiótica. Buenos Aires: Nueva Visión. (1974)
- Pérez Carreño, Francisca: “Imágenes y metáforas: una relación no tan feliz”. En La Balsa de la Medusa, no 50. (1999)
- Pérez Rioja, J., Diccionario de símbolos y mitos. Madrid, Editorial Tecnos, (1962)
- Peyronnet, L., Ilusionismo y luz del espacio. Al aire de su vuelo. Homenaje a Oscar Esplá. José Lucas. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo. (2000)
- Pignatti, T., El dibujo: de Altamira a Picasso. Editor: María Agnese Chiari. Madrid: Cátedra (1981). Citado en el documental de Rafael Hortal: “El retablo de la lujuria”, una obra del pintor José Lucas. Consultado en <http://vimeo.com/18466856>
- Pineda, V., “La invención de la ékfrasis”. En www.fyl-unex.com/foro/publicaciones/hcarmen/hcarmen3.pdf (2002) Consultado en Octubre de 2014.
- Pino, F., Un sol con mil rayos en el vientre, o el sentido de la pintura en José Lucas. Catálogo: José Lucas. Obra de tres décadas (Antología.) Cieza: Galería EFE Serrano. (2006)
- Platón, República. Madrid: Gredos. (1986).
- Poggioli, R., Teoría del arte de vanguardia. Madrid: Revista de Occidente (1964)
- Ponzio, A., “Signo y sentido en Bajtín” en La revolución bajtiniana, Capítulo V, Valencia: Frónesis-Cátedra-Universitat de València. (1998)
- Porras, G., Julia Martínez, Vocación de Actriz. LibrosEnRed (2007, pp. 317-318)
- Pozuelo, J. Mº, Teoría del lenguaje literario. Madrid Cátedra. (1998)
- Prieto, G., Federico García Lorca y la generación del 27. Madrid: Ed. Biblioteca Nueva. (1977)

Propp, V., *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos (1977)

Ramírez, D., "Morador del laberinto: mito, símbolo y ontología en "La casa de Asterión" de Jorge Luis Borges. Facultad de Humanidades, Universidad Autónoma del Estado de México, México. (2011)

Reia-Baptista, V., *La alfabetización fílmica: apropiaciones mediáticas con ejemplos de cine europeo*. Comunicar: Revista Científica de Educomunicación, 39. En <http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=39&articulo=39-2012-10> (2012)

Ricoeur P., "Myth and History", en M. Eliade (ed) *Encyclopaedia of Religion*, Mc Millan, London, vol 10, (1993)

Riffaterre, M., *La production du texte*. Paris: Seuil. (1979a)

-----*La sylepse intertextuelle*. Poétique, 40, (1979b pp. 496-501)

-----*Criterios para el análisis del estilo en Warning* (1989)

-----*Compulsory reader reponse: the intertextual drive* en M.Worton y J.Still (1991, pp. 56-78)

Rimbaud, A., "El baile de los ahorcados". *Una Temporada en el Infierno*. Iluminaciones. Longseller (2004)

Romea, C., *La narración audiovisual*. En A. Mendoza (Coord.), *Conceptos clave en Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Barcelona: ICE-Horsori. (1998)

Rothko, M., *La realidad del artista: filosofías del arte*. Ed.: Síntesis (2004)

Salinas, P., "García y la cultura de la muerte", en *Ensayos de literatura hispánica*, del "Cantar de Mio Cid a García Lorca", Aguilar, Madrid, (1958)

Saura, A., "Shiraga Ne Peint Pas Avec Les Pieds", Kazuo Shiraga (catálogo), Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, Labège, Editions Arpap, Toluose (1993, p. 20). Citado en "Jackson Pollock y las máquinas de dibujar" de Nuñez, M. En Gómez Molina (coord.): *Las estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*, Ed. Cátedra (1999, pp. 443-477).

Sausurre, F. De, Curso de Lingüística General, México: Origen-Planeta, (Col. Obras maestras del pensamiento contemporáneo N° 12) (1917) (1985)

Sebeok, T., Signos: una introducción a la semiótica. Buenos Aires: Paidós (1996)

Sebeok, T., Hayes, A., Bateson, M. C., Semiótica Aplicada. Buenos Aires: Nueva Visión. (1978)

Segado, A., 7 Pintores con Murcia al fondo. Madrid. Organización Sala Editorial S. A. (1977, pp. 129-143)

Schmeling, M., Teoría y praxis de la literatura comparada. Barcelona: Alfa. (1984)

Schmitt-von Mülenfels, F., La literatura y las otras artes en Schmeling, M. y otros, Teoría y Praxis de la Literatura Comparada (1984, pp. 169-193)

Siles, J., Jaime Siles Color en fuga. En "Pasos en la nieve" Tusquets Editores, 2004

----- “Estrategia discursiva del mito y estrategia interpretativa del cuadro: nostalgia de la bestia o el minotauro hoy”. Catálogo Minotauro, José Lucas. Murcia Cultural, S. A. Murcia: Pictografía, S. L. 2004

Smirnov, SN., La aproximación interdisciplinaria en la ciencia de hoy. Fundamentos ontológicos y epistemológicos. Formas y funciones en Bottomore, T. (coord.), Interdisciplinaridad y Ciencias Humanas. Madrid: Tecnos/UNESCO. (1983, 53-70.)

Sobh, M., Kitab para dos guitarras Madrid: Real Musical (1979)

Solana, G. (ed.). El impresionismo: la visión original. Antología de la crítica de arte (1867-1895). Madrid: Siruela, 1997. Medio impreso.

Spitzer, L., “The ‘Ode on a Grecian Urn?, or contente vs. Metagrammar”. (Comparative Literatura; VII, 1955), Essays and Americam Literature, Anna Hachter/ed.) Princeton: Princeton University Press (1994)

Steiner, G., Presencias reales en Revista Occidente, 69, (1995 pp. 29-50)

-----Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la tradición. México: Fondo de Cultura Económica. (1995)

Todorov, T., *Literatura y significación*, Barcelona: Planeta (1974)

-----Las categorías del relato literario en AA. VV. (1974)

-----La lectura comme construction, en *Les genres du discours*. Seuil. París. (1978)

-----Théorie de la littérature. Seuil. París. (Trad. cast. Teoría de la literatura de los formalistas rusos. Buenos Aires: Signos. (1970).

Torres-García, J., *Universalismo Constructivo Vol. I*, Madrid, ed. Alianza Editorial, (1984, p.310) / Cita datada en (1936)

Trenas, P., “José Lucas: El expresionismo de la nueva figuración” Madrid. Diario: ABC. (12/3/1982)

Urrutia, J., *Imago litterae. Cine, literatura*. Sevilla: Alfar. (1984)

Valcárcel, C., *Catálogo Exposición en Cieza (Murcia) de José Lucas*. (1965)

Valdés, M. J., *Teoría de la hermenéutica fenomenológica* en Reyes, G., *Teorías literarias en la actualidad*. Madrid:El Arquero. (1989)

Van Tieghem, T., *La littérature comparée* Paris: Libraire Armand Colin. (1931)

Vázquez, M., “La interpretación de la obra a partir de los signos y símbolos”. *Abrapalabra*, nº 44, *El Arte Plástico Guatemalteco 1980-2000: Estudio de cuatro artistas*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar (2000)

Velasco, M. Á., *El actualísimo guiñol de los intereses. Catálogo Los intereses creados de Jacinto Benavente*. Compañía Lope de Vega. Dirección: José Tamayo. Teatro Bellas Artes. Madrid: Edita “Lope de Vega Producciones, S. L.” Diseño y fotografías: Estudio Severo Almansa. Imprime: A. G. Novograf, S. A. (1999)

Verdú, V., “Lienzo en blanco” Madrid: Diario El País(4 /11/2010)

Vicent, M., “No ardió el café Gijón”. Madrid. Diario: El País. Tribuna: *Historias de fin de siglo*. (10/3/1984) Consultado en http://elpais.com/diario/1984/03/10/sociedad/447721201_850215.html

Viento y luna. José Lucas Catálogo. Murcia: EL Pozo Alimentación, S. L. (2006)

- Villán, J., "Lectura política de don Jacinto" Diario: El Mundo. (1999)
- "Borriones de una tauromaquia apócrifa". Madrid: Diario El Mundo. (29/5/2005)
- Madrid canalla. Historias intelectuales y golfas del Café Gijón. Madrid. Ed: Almuzara. (2014).
- Villanueva, D., Iluminación recíproca de las artes (1994, pp. 106-107)
- Villar, C., "Me tengo idealizado" José Lucas, pintor. Madrid. Diario: El Mundo. (4/11/2005)
- Vizcaíno, J., A., Diario: La Razón. (1999)
- Waetzoldt, W., Tú y el arte (Introducción a la contestación artística y a la historia del arte) Barcelona: Labor (1955)
- Wagner, R., Escritos y poemas completos, ed. de Wolfgang Golther, Berlín y Leipzig, vol. II.
- Weisstein, U., Excurso: Influencia recíproca de las artes capítulo VII (1975, pp. 297-316)
- Wellek, R. y Warren, A., El acceso extrínseco al estudio de la literatura, capítulo XI La literatura y las demás artes (1979, pp. 149-161)
- Winckelmann J. J., Historia del arte de la Antigüedad. Barcelona: Ediciones Akal (1994, pp.252-253).
- Wolfe, T., La Palabra Pintada, Anagrama, Barcelona 1989 (Harper's Magazine 1975, p. 66).

8 ANEXOS

Los anexos a esta Tesis Doctoral se incluyen en soporte digital adjunto a la misma debido a su extensión.

8.1 CONVERSACIONES MANTENIDAS CON JOSÉ LUCAS. (AUDIO)

8.1.1 CONVERSACIÓN MANTENIDA EN CAFETERÍA ARCO Y HOTEL HISPANO. MURCIA, (5/11/2014)

- A) LA NIÑEZ DEL ARTISTA.
- B) PRIMEROS CONTACTOS CON LA LITERATURA.
- C) EN BUSCA DE LA LIBERTAD.
- D) SU LLEGADA A MADRID.
- E) JOSÉ LUCAS, PINTOR DE LA POESÍA.
- F) EL COLOR DEL BLANCO Y EL NEGRO.
- E) EN LA PINTURA TODO ES PAISAJE.
- G) EL COLOR Y LA LUZ EN JOSÉ LUCAS.
- H) EL BOSCO PARA ALBERTI.
- I) EL ACCIDENTE.
- J) LECCIONES DE PINTOR I.
- K) BESTIARIO.
- L) LECCIONES DE PINTOR II.
- M) LA IMPORTANCIA DEL DESDRAMATIZAR.
- N) LA AUSENCIA DEL TEMA.

Ñ) ANÉCDOTAS DEL GIJÓN.

8.1.2 CONVERSACIÓN MANTENIDA EN EL ESTUDIO DEL ARTISTA, EN LA CALLE CONDE DE PEÑALVER. MADRID, (28/11/2014)

A) EL SENTIDO DEL COLOR I.

B) EL SENTIDO DEL COLOR II.

8.1.3 CONVERSACIÓN MANTENIDA EN EL HOTEL RINCÓN DE PEPE Y EN EL HOTEL ARCO DE SAN JUAN. MURCIA, (21/1/2015)

A) ETAPAS DEL PINTOR I.

B) ETAPAS DEL PINTOR II.

C) EL RETABLO DE VENUS.

D) ¿QUÉ ES LA PINTURA?

E) LOS RETRATOS A LOS POETAS DEL 27.

F) SE HACE CAMINO AL ANDAR.

G) ETAPAS DEL PINTOR III.

H) LOS MURALES DE LA ASAMBLEA REGIONAL DE MURCIA.

8.1.4 CONVERSACIÓN MANTENIDA EN LA CASA DEL ARTISTA, EN CIEZA. (24/1/2015)

A) LA CONCIENCIA DE LA AVENTURA.

B) LA TARDE COLGADA AUN HOMBRO.

C) BORRACHOS DE LUCEROS.

D) CASI UN PAISAJE.

8.2 ALGUNOS CARTELES Y PORTADAS DE LIBROS Y REVISTAS.

8.3 CATÁLOGOS.

8.3.1 GALERÍA EN LA ESQUINA DEL CONVENTO.

8.3.2 GALERÍA THAIS.

8.3.3 HOMENAJE A JUAN SOLANO.

8.3.4 GALERÍA LA AURORA.

8.3.5 GALERÍA LA RIBERA.

8.3.6 AIRE MÁS ALLÁ DEL VIENTO.

8.3.7 HOMENAJE A LOS POETAS.

8.4 JOSÉ LUCAS, MAESTRO.

8.4.1 FOTOS.

A) LA PINTURA CON LA POESÍA Y EL CINE.

B) EL DIBUJO EN LA PINTURA ACTUAL.

8.4.2 PROGRAMAS.

8.4.3 VÍDEOS.

A) “CURSO DE PINTURA EN CIEZA CON JOSÉ LUCAS” DEL PROGRAMA ESPAÑA EN COMUNIDAD, DE TVE MURCIA.

B) VISITA AL COLEGIO EL TALLER DE MOLINA DE SEGURA (MURCIA). <http://www.colegioeltaller.com/2015/01/visita-del-pintor-pepe-lucas-al-colegio/>

C) PRSENTACIÓN DEL LIBRO *EL MANANTIAL DE LOS SILENCIOS* DE GÓMEZ RUFO.
<https://www.youtube.com/watch?v=Pa7IyNXsIeY>

8.5 DIBUJOS DE AGENDA

8.5.1 DIBUJOS DE AGENDA I.

8.5.2 DIBUJOS DE AGENDA II.

8.6 ESCULTURA

8.6.1 HOMENAJE A LOS POETAS.

8.6.2 VIENTO Y LUNA.

8.6.3 ARQUITECTURA DEL AGUA.

8.6.4 OTRAS.

8.7 MURALES Y OBRAS PÚBLICAS.

8.7.1 ASAMBLEA REGIONAL DE MURCIA. CARTAGENA.

8.7.2 ESTACIÓN DE CHAMARTÍN. MADRID.

8.7.3 ESTACIÓN DE EL CARMEN. MURCIA.

8.7.4 PASEO DE CIEZA.

8.7.5 IGLESIA SANTA CLARA DE CIEZA.

8.7.6 JARDÍN CAM.

8.7.7 PALACIO FONTES. MURCIA.

8.7.8 CENTRO INTEGRADO. LOS ALCÁZARES.

8.7.9 URBANIZACIÓN OASIS. LOS ALCÁZARES.

8.8 PINTURA.

8.8.1 OBRA DE TRES DÉCADAS.

8.8.2 HOMENAJE A LUIS BUÑUEL.

8.8.3 EL RETABLO DE LA LUJURÍA.

8.8.4 MINOTAURO.

8.8.5 HOMENAJE A VALLE-INCLÁN.

8.8.6 ARQUITECTURA DEL HUMO.

**8.8.7 ¿QUIÉN SABRÁ DE LA SUERTE DE LA LÍNEA DE LA
AVENTURA DEL COLOR? (RAFAEL ALBERTI).**

8.9 TEATRO.

8.9.1 DIVINAS PALABRAS.

8.9.2 LOS INTERESES CREADOS.

8.10RETRATOS

8.10.1POETAS DEL 27.

8.10.2 LOS ROSTROS DE LA LITERATURA.

8.10.3 OTROS RETRATOS.

8.11 SERIGRAFÍAS.

8.11.1 HOMENAJE A AZORIN.

8.11.2 HOMENAJE A MIGUEL HERNÁNDEZ.

8.11.3 HOMENAJE A HOMENAJE A CABALLERO BONALD, FRANCISCO BRINES Y JUAN GIL.

8.12 JOSÉ LUCAS EN LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN.

8.12.1 PRENSA

A) RECORTES DE PRENSA

B) DIBUJOS EN EL DIARIO LA VERDAD DE MURCIA.

C) DIARIOS EN EL DIARIO LA OPINIÓN DE MURCIA.

8.12.2 RADIO

LA RADIO DEL SIGLO. ORM.

<http://www.orm.es/servlet/rtrm.servlets.ServletLink2?METHOD=DETALLEALACARTA&serv=BlogPortal2&ofs=10&orden=33&orden2=33&idCarta=101&sit=c,5,ofs2,1490&mOd=21465&autostart=RADIO>

8.12.3 TELEVISIÓN, DOCUMENTALES Y MÚSICA.

A) “GENTE DE AQUÍ”. JOSÉ LUCAS. TVE MURCIA.

B) “TAL COMO ES, JOSÉ LUCAS” TVE MURCIA.

C) CURSO DIBUJO Y POESIA. TVE MURCIA.

D) “ESCULTURA HOMENAJE A LOS POETAS.” GRUPO FUERTES.

E) “EL RETABLO DE LA LUJURIA.” CAM

F) “MINOTAURO”. CAM

G) MÚSICAS PARA MINOTAURO.

H) VÍDEO PRESENTACIÓN JOSÉ LUCAS. REALIZADO DE FORMA INÉDITA PARA ESTA TESIS DOCTORAL.

