

J. J. Norton's

—

JUAN JOSÉ  
**NARBÓN**  
EN LAS PUERTAS DEL CIELO

*La montaña y el montaña  
Con su luno y con su luna  
La flor florecida y el flor floreciendo  
Una flor que llaman girasol  
Y un sol que se llama girafior*

VICENTE HUIDOBRO  
*Altazor (Canto V)*

JUAN JOSÉ  
**NARBÓN**  
EN LAS PUERTAS DEL CIELO

JAVIER CANO RAMOS

**JUAN JOSÉ NARBÓN**  
EN LAS PUERTAS DEL CIELO

**CONSEJERA DE CULTURA E IGUALDAD**

Leire Iglesias Santiago

**SECRETARIA DE CULTURA**

Miriam García Cabezas

**DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS, MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL**

Francisco Pérez Urbán

**COMISARIADO**

Javier Cano Ramos

Nuria María Franco Polo

**EQUIPO TÉCNICO**

María Jesús Herreros de Tejada Perales

Felicidad Rodríguez Suero

**TEXTO**

Javier Cano Ramos

María Jesús Herreros de Tejada Perales (Introducción)

Nuria María Franco Polo (Biografía)

**FOTOGRAFÍAS**

J. J. Pulido Vega

Javier Sánchez Casado

Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural

**DISEÑO**

Maximiliano Rojas

**IMPRESIÓN**

Tecnigraf, S. A.

**EDITA**

Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural

**ISBN:** 978-84-9852-508-3

**DEPÓSITO LEGAL:** BA-000629-2017

Este libro se enmarca dentro del proyecto de investigación nacional: «La Patrimonialización de un territorio: conformación de paisajes culturales entre el Tajo y el Guadiana en Extremadura» HAR2013-14961-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, que desarrolla el grupo ARPACUR de la Universidad de Extremadura y HUMO12 de la Junta de Extremadura.

Portada:

Juan José Narbón,

*Mirando aquello que no se ve,*

*Serie Puertas del cielo, 1988.*

*A Maruja Romero por sus aportaciones a una vida dedicada al arte  
y María Jesús Cortés Díaz por desimpresionarnos.*



European Heritage Days  
Journées européennes  
du patrimoine

Fundación  
Caja de Extremadura — Liberbank



DIPUTACIÓN DE CÁCERES

JUNTA DE EXTREMADURA

INVESTIGACIÓN



El banco, casa de Juan José Narbón  
en Torrequemada.

*Sobre todo, sinceridad, empezando por la idea,  
surgida de una manera espontánea.*

J. J. NARBÓN TERRÓN

Conocí a Narbón en mis primeros años universitarios, en aquella época en la que no sabíamos a ciencia cierta si el Colegio Universitario pasaría a ser facultad, ni tan siquiera si podríamos estudiar Historia del Arte; ese momento de nuestra historia en que, como a través de un cuentagotas, se iban implantando algunos estudios superiores en nuestra ciudad. M<sup>a</sup> Mar Lozano, entonces una joven profesora, invitaba a Juan José Narbón, rompedor, innovador y comprometido con sus ideas y con el arte, en medio de un ambiente tradicional y con reducido movimiento artístico, para que viniera a nuestras clases de historia del arte contemporáneo con el fin de contar sus impresiones sobre arte y artistas, sobre los distintos aspectos del panorama artístico cacereño de aquel momento, sin duda bastante alejado de las vanguardias creativas del momento en ámbitos de otros parámetros geográficos. Sólo a él, de entre los artistas que permanecían en Cáceres, parecía interesarle bucear para encontrar un nuevo sentido al arte, nuevas formas a la plástica y nuevos conceptos válidos en la expresión artística.

También, fui alumna de Narbón en la Escuela de Bellas Artes de la Diputación, no mucho tiempo, pero sí suficiente para provocar en mí una incipiente actitud de admiración y respeto que fue creciendo a través de los años.

Con el único bagaje de la licenciatura y algún que otro curso que completaba mi exigua formación, mi vida laboral empezaba en la Diputación para trabajar en la recién creada Sala de Arte El Brocense. Coincidencias afortunadas, Juanjo Narbón era profesor de la Escuela de Bellas Artes, también de la Diputación de Cáceres.

Era inevitable iniciar una relación laboral. Un gran tramo del trayecto lo hicimos juntos; nos tocó trabajar en equipo, y llevar a cabo grandes y pequeños proyectos durante muchos años. Sin duda, surgió la amistad y entre ésta y el trabajo, el aprendizaje continuo, el enriquecimiento constante, porque estar con Juanjo y trabajar con él, significaba convertirse en esponja, para intentar absorber todo lo que iba diciendo, con la palabra, con el lápiz y con su acción gestual copiosa y expresiva.

Y, afortunadamente, me transmitió el sentido de la sensibilidad; esa sensibilidad especial del gran artista que es capaz de sentir y percibir todo lo que le rodea, para ver arte donde los demás no lo vemos. Tanto en la colocación caprichosa de unos palillos sobre una mesa, como en el desarrollo arbitrario y artificioso -"básicamente bizantino"- de una nube en el cielo. Capté lo que pude, me enseñó gran parte de lo que sé.

En esta azarosa vida laboral, aunque muchos crean que no es más que una suerte de dedicación profesional frívola y superficial, sin problemática que, en algunos momentos, te pueda desequilibrar hasta quitarte el sueño, vimos crecer la Escuela de Bellas Artes, vivimos como se expandía la cultura artística en nuestro ámbito cacereño y extremeño, conocimos

artistas que venían con nuevas ideas y propósitos, tuvimos jefes que nos dejaron hacer y compañeros y amigos que en muchas ocasiones nos ayudaron y aconsejaron.

Aún en plena actividad creadora, tuvo merecidos reconocimientos: importantes exposiciones, la creación de un museo con su obra, medallas y distinciones, todo ello recibido con la sencillez que le caracterizaba. Pero la vida, igual que llega se va, y a Juanjo se le fue yendo poco a poco. Primero empezó con la dificultad para hablar, dejó de transmitir con la palabra. Después la imposibilidad del movimiento, y dejó de crear con el lápiz su gesto espontáneo, lleno de energía y vitalidad. Lo último, el pensamiento, a través de la mirada, unas veces inquisitiva y curiosa; siempre interrogante.

Javier Cano, uno de estos compañeros y amigos desde los primeros tiempos, ha trabajado en profundidad en este libro que ahora tenemos en nuestras manos y en el proyecto expositivo que contemplamos, en el que hace un recorrido exhaustivo por cada uno de sus momentos creativos, la evolución de su obra y la multitud de series narrativas de su entorno y su realidad. Analiza y describe el contexto histórico-artístico en el que se desarrolló. Y así, la Consejería de Cultura e Igualdad rinde un nuevo merecido homenaje, al que nos adherimos desde la Diputación Cáceres y desde la Sala de Arte El Brocense, colgando en sus paredes una buena muestra de su obra que a la mayoría nos permitirá sentirle vivo de nuevo, auténtico y sincero, como él era.

Cáceres y su mundo rural: la tierra y los seres que la habitan. El campesino que convirtió en montaña, en roca, en árbol, en pájaro... la chumbera que fue maternidad, el burro al que puso alas transformándolo en Pegaso. Las escaleras al cielo, las puertas abiertas y las sillas para la espera. No se ha ido ahora, se fue yendo poco a poco.

M<sup>a</sup> JESÚS HERREROS DE TEJADA PERALES

ÁREA DE ARTES PLÁSTICAS  
DIPUTACIÓN DE CÁCERES



Juan José Narbón, *Pájaro cuadrado*, 1993.



# ÍNDICE



1. Introducción: Juan José Narbón, un artista visceral P. 15
2. Un viaje de ida y vuelta: el contexto P. 25
3. En busca de unos principios estéticos: en las puertas del cielo P. 41
4. Juan José Narbón en el tiempo: las etapas P. 79
5. Epílogo P. 133
6. Biografía P. 137



# 1. INTRODUCCIÓN: JUAN JOSÉ NARBÓN, UN ARTISTA VISCERAL

Hablar de Juan José Narbón es hablar de uno de los ejes que marcaron el arte español en los difíciles años cincuenta y sesenta. Fue uno de los pocos que renovaron el lenguaje desde una realidad despojada, desde dentro, desde Extremadura, aunque su modo de ver y entender siempre trascendió los estrechos límites de la geografía. Hoy sería muy difícil entender parte del siglo XX sin sus aportaciones en estas tierras. Su obra debe sumarse a la de grandes maestros extremeños, como Timoteo Pérez Rubio, Isaías Díaz, Godofredo Ortega Muñoz, Juan Barjola, Wolf Vostell, Ángel Duarte o Luis Canelo. Su vida y su obra configuran un entramado de silencios y obsesiones, de lucidez y perseverancia que atraviesan cruces de camino esenciales en el complejo mundo artístico de la segunda mitad del siglo XX. Caminos que van desde la denominada *realidad disfrazada*, heredada de su primera formación dentro de los estrechos márgenes del costumbrismo y el regionalismo que se impuso en la España franquista, hasta en esa definición exacta de la pintura ya en las postrimerías de la posmodernidad y en la transición a una era global.

Juan José Narbón, autodidacta y alejado de las enseñanzas académicas de la época, propugnó un arte al margen de lo banal. No se preocupó por los problemas que fijaron su mirada en lo meramente estético, en los que se vieron envueltos muchas tendencias. Al contrario, la rotundidad con la que afrontó sus trabajos, el compromiso llevado a extremo, su expresionismo, su manera de entender el paisaje con ese apego a la tierra y la figura humana que la habita configuran todo un alegato visceral que cierra, desgraciadamente, una etapa esencial e irrepetible en el arte de Extremadura.

Quienes le conocimos y conversamos a menudo con él, sobre todo en los últimos años en su casa de Torrequemada, en su soledad, sabemos que su figura sobrepasará el tiempo para colocarse a la altura que siempre tuvo, aunque no haya sido lo suficientemente reconocida o bien haya sido aprovechada por determinados intereses. Su labor creativa es un ejemplo que ha de tenerse presente en estos días que corren, días de globalización, de revolución mediática, de consumo, de eclecticismo ideológico, de imitadores... Quizá, su postura ante la vida y el arte sea su mejor legado al seguir los dictados de aquellos conceptuales de los años sesenta que le sirvieron solo como guía. Su figura se ha ido diluyendo en la Historia «porque existe una distancia crítica insobornable y definitiva: el paso del tiempo». De ahí que de Juan José Narbón hoy no se tenga toda la información deseada, siendo la causa de su lento olvido<sup>1</sup>.



Juan José Narbón.



Vista de Torrequemada.

<sup>1</sup> «Los enemigos del arte contemporáneo», debate coordinado por Marga Paz, en *El Europeo*, núm. 50, diciembre, 1994-enero, 1995.

Página izquierda:  
Juan José Narbón, *Amigos*, 1971.





Jules Laforgue (1860-1887), crítico y poeta simbolista francés.

Así, pues, la metodología seguida en este ensayo sobre la figura de Juan José Narbón se inscribe en el análisis de la idea de modernidad, pero vista como «intratiempo», siguiendo la teoría de Saúl Yurkievich, de experiencias que se insertan en las distintas realidades por las que atraviesa, a través de su «acontecer vivencial». Esto es, se aborda su obra como algo que le ocurre a él, como sujeto que discurre en el tiempo histórico, como una labor donde el artista opta por ideas estéticas innovadoras, por alternativas del gusto plástico: su obra está sometida a cambios, a transiciones que son casi incesantes en las que se ratifica, se refuta o se rectifica. Pero su trayectoria sí puede decirse que es una reacción contra el funcionalismo académico, contra el *more geométrico*<sup>2</sup>, contra la desnudez estructural, que a veces aparece en su trayectoria, como en las series *Sábanas* o *Personajes en blanco*, ejecutadas en 1989. Y lo es mediante la ironía y el «humor paródico», a través de descreer en la ortodoxia, de intentar individualizar sus creaciones, de reivindicar una libertad cargada de subjetividad. A Juan José Narbón ha de estudiársele de acuerdo con la marcha de la historia, de una época en las postrimerías de la modernidad. Su obra tiene varios focos de atención y, a veces, hay que verla de manera circular y teniendo siempre presente su experiencia personal acotada a una mirada interior, a una visión del mundo muy particular e influida por una concepción ilustrada que creyó en la razón y en el progreso y determinó el final de la idea de belleza absoluta al mezclar experiencia estética e histórica: el arte para Juan José Narbón no fue sino un cruce de caminos entre la actualidad que le tocó vivir y el horizonte que se imaginó.

Todo esto nos conduce a tratar su figura desde la idea del conocimiento del arte, que no siempre coincide con el de la propia realidad, y hace que distingamos entre expresión y representación y no apliquemos una «definición cerrada de lo artístico» que excluya del ámbito plástico ciertas técnicas empleadas por Juan José Narbón. El análisis, ciñéndonos a la propuesta de José García Leal, ha de ser abierto y en él han de confluir sus vivencias, la expresión, la comunicación y las propiedades estéticas para concluir en una representación artística donde sí cabe la imaginación entre tanta realidad como destilan sus obras<sup>3</sup>.

Por eso en sus creaciones existe una dicotomía entre la palabra y el discurso pictórico, una disociación entre la realidad y el deseo que le permitió soltar riendas a la imaginación. Sin embargo, hay que apuntar, siguiendo el discurso de Jules Laforgue, que para él sólo existió una arte que buscó la innovación permanentemente, y el inconsciente, la fuerza psíquica, fue el generador y el motor de su arte: «l'art est tout, du droit divin de l'inconsciente; après lui, le déluge !»<sup>4</sup>. Esto es, aquello que transcribe directamente su experiencia:

2 Expresión que significa «a la manera de los geómetras», «al modo geométrico» o siguiendo el «orden de los geómetras» (*ordine geometrico*).

3 GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento*, Universidad de Granada, Granada, 1997.

4 LAFORGUE, J., «La lune est stérile», en *Oeuvres complètes*, Mercure de France, París, 1912, p. 255.

...ese veneno vital de donde provienen no sólo el deseo y el sueño sino también las producciones del consciente... las turbulencias entrañables... sobrealoran lo visionario y extático... se sumen y subsumen en su propio psiquismo procurando penetrar hasta lo abisal. Aspiran a reinstalarse en esa matriz originaria, acceder a la recámara de los secretos, recuperar lo prístino, lo potencial, recobrar la naturaleza perdida. Anticipan así el primitivismo y el ilogicismo de la vanguardia...



Franz Kline, artista estadounidense que abrió las puertas al expresionismo abstracto.

En Juan José Narbón converge y diverge la Historia, no hay uniformidad en sus inercias y ello se nota en toda su trayectoria<sup>5</sup>. De ahí que hayamos optado por esta metodología en el momento que iniciamos el estudio de su obra.

A lo largo de este ensayo tomaremos la Historia del Arte como disciplina, como orden en su discurso, intentando ver de manera arqueológica su trayectoria y no dejando de lado aquella perspectiva humanista que tanto defendió Erwin Panofsky. Pero sobrepasando esta metodología, en la obra de Juan José Narbón hay que ver la noción de historicidad, interrogarla para desentrañar la complejidad y la *sobre-determinación* de sus imágenes en sus tiempos de creación y donde invención, metáfora y realidad se yuxtaponen. Ello conlleva el que podamos analizar una obra tan dinámica como la suya y, a la par, entenderla en toda su dimensión. Se trata, así, de verla como una historia social que recurre a las formas plásticas y las transforma perpetuamente. A Juan José Narbón hemos de abordarle desde la memoria, no desde el contexto como tal, ya que sus creaciones se inician con una idea y terminan con una configuración diferente: las imágenes a las que recurre contienen muchos estratos de esa memoria. Y de ahí que su pintura se debata entre la forma y lo informe, que sea una lucha entre ambos con el fin de inventar nuevos espacios y de reconfigurar las obras, de crear un segundo orden de realidad que abarca no sólo a su experiencia sino a su visión interior. Puede decirse que toda su producción atiende a una doble mirada, la externa, la que se ve, y la de la memoria, donde está el origen, desbordando con estas argumentaciones los límites de la imaginación y los del propio arte, sin olvidar ese viso antropológico que imprime a todos sus procesos plásticos:

...no sería justo hablar en la obra de Narbón de un mundo repetitivo, ni de un mundo de grandes saltos y rupturas, sino más bien hay que hablar de un viaje por el interior, que comienza con un grito neoexpresionista que recorre la mayor parte de su obra y se adentra en los últimos trabajos, en lo que yo llamo esencialismo místico. Camino difícil y solitario que no siempre ha sido comprendido<sup>6</sup>.

5 YURKIEVICH, S., *La movediza modernidad*, Taurus, Madrid, 1996, pp. 11-46.

6 GONZÁLEZ JAVIER, J., «A la memoria de Juan José Narbón», en *Piedras con raíces*, núm. 10, verano, 2005.



Juan Caldera, *El Mercado de Plasencia*, cuadro con el que quedó en segundo lugar en la Exposición Nacional de Bellas Artes en Madrid, 1926.

Aclarado los términos que se van a regir esta investigación, puede decirse que la obra de Juan José Narbón hoy hemos de entenderla como una *reflexión de lo cotidiano*, donde se mezcla lo atávico con sus vivencias y se nos presenta en sus creaciones como si se tratara de una tipología relacionada con su entorno inmediato. Este análisis, tamizado y depurado a lo largo del tiempo, ha hecho que su trayectoria nos sitúe, en primer lugar, ante el *academicismo*, dentro de esos límites estrechos que el momento histórico impuso, con claras influencias de Francisco de Zurbarán en sus personajes, en cierta idea metafísica cuando recurre a «un mayor simplismo»<sup>7</sup> en sus naturalezas muertas o, incluso, en las figuras humanas; una influencia transmitida a través de sus primeros maestros y a través de los copistas del Museo del Prado. En los primeros años de la década de los setenta la crítica y la didáctica irrumpen en su idea artística, pero partir de 1974 la obra, desde el punto de vista formal, se hace compleja: lo feo y las deformaciones se alejan del costumbrismo, de la idealización de Adelardo Covarsí, Juan Caldera, Eugenio Hermoso y de su gran maestro y amigo Eulogio Blasco. La realidad que refleja en este momento se torna más dura y las calidades con las que dota a los cuadros se mueven entre colores grises y marrones. La figuración va dejando lugar a una obra más conceptual, da paso a un cambio de rumbo que hace posible el que cohabiten los elementos perfectamente identificables con la abstracción y abre la senda a una España que se aleja de aquellos cánones de posguerra. Y a ello ha de sumarse cierto onirismo revestido de una traza eminentemente gestual. Un periodo en el que se dilucida la influencia clara de la *Action painting*, de Willem De Kooning, Jackson Pollock y Franz Kline, quienes le aportaron el gesto, la manera y la materia, de Antoni Tàpies y el empleo de arenas, tierras y ocre y de Hans Hartung y del informalismo europeo, con Jean Fautrier a la cabeza, y el recurrir a esas líneas que otorgan cierta visceralidad a sus cuadros, a la par que recoge ese carácter propio que algo tiene de interpretación caligráfica.

La adquisición paulatina de un lenguaje es la que marca el inicio de su etapa experimental; tanteos que no sólo se refieren a las tensiones cromáticas espaciales que sí tomaron protagonismo, sino también a la incorporación a aquellos que abogaron por la disolución de barreras entre la alta y baja cultura o diversos aspectos que plantean las teorías sobre las imágenes, tomadas en este caso como un espacio adecuado para el combate, en la línea de los conceptuales centroeuropeos donde la huella de Wolf Vostell está presente. Este breve periodo dio pie de nuevo, al mediar los años ochenta, a una figuración cargada de expresionismo, haciendo hincapié en el símbolo con el único objetivo de entrelazar lo social con lo rural en «un medio físico distorsionado, aplastante, pero íntimamente unido al campesino»<sup>8</sup>. Juan José Narbón crea acorde con los tiempos sin

7 ALVÁREZ VILLAR, J., «Arte», en *Extremadura*, Editorial Noguer-Fundación Juan March, Vitoria, 1979, p. 315.

8 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», en *Juan José Narbón*



Juan José Narbón, *Rama*, 1986.

olvidar que tiene memoria, y se convierte en una referencia obligada para la generación de artistas extremeño que le siguió, aportando, a la vez, como reseñaron los jóvenes pintores españoles, seriedad, estimulación, contundencia, vanguardismo, personalidad y perspectiva de futuro.

La figuración, en este sentido, debe tomarse en su idea plástica como un apunte y no como un efecto, a pesar de en esa sobredeterminación apuntada que tiene un resultado único en su obra. Forma parte de aquellos debates enardecidos que se dieron sobre la desaparición de la alta y la baja cultura, ya mencionada, y la necesidad de caminar hacia obras ejecutadas de manera desinhibida, donde la imagen no era más que un campo de batalla. El colorido de esta época es más fuerte, las obras son más líricas y los formatos se agrandan a partir de 1982. Es el momento en que la obra de Juan José Narbón parece integrarse en la opción figurativa que se dio en el arte español, influido por las corrientes europea de la transvanguardia o la subjetividad como valor importante en la composición, del neoexpresionismo alemán y esa mezcla de gesto, cromatismo y sobriedad, de los anacronistas italianos donde la caricatura y la ironía están muy presentes o, más allá, de los realistas norteamericanos o el interés por reflejar en las obras aquello que es cercano. Pero, paradójicamente, en el exterior la mayor parte de los países de nuestro entorno trataban de mirarse a sí mismo de manera diacrónica, aquí intentábamos homologarnos con ellos. Rafael Agredano afirmaba a este respecto que había que abrir las ventanas para que entrara la contaminación artística, para congeniar el internacionalismo con el localismo<sup>9</sup>: «las obras visibles,

1970-1989, ERE, Mérida, 1989, p. 51.

9 AGRELANO, R., «Titanlux y Moralidad», en *Figura*, núm. 0, Sevilla, 1983.





Juan José Narbón con Valentín Cintas, Fernando Carbajal, Hilario Bravo, Javier Fernández de Molina y Carlos Pazos a principios de los años noventa.

El Cine Norba de Cáceres en los años sesenta.

según la crítica lo vio al finalizar los años ochenta, sustituyen a la totalidad de la realidad artística, cristalizándose en una aparente solidez impenetrable y, lo que es peor, ejemplar. Una metonimia perfecta»<sup>10</sup>. Mar Villaespesa habla de «adopción autocomplaciente de modelos ajenos... de imitar a quien va primero en la carrera»<sup>11</sup>.

Sin embargo, al mediar la década, en la pintura de Juan José Narbón se advierte una tendencia a recrear visiones utópicas no exenta de lirismo y esquematismo. Así, a partir de 1985 establece de nuevo el contacto con la Naturaleza y las obras se vuelven más poética, dando mayor relevancia al espacio y a las sensaciones, olvidándose un tanto de las texturas. El dibujo se fue imponiendo en todas sus creaciones llegando a ser una de sus preocupaciones. El trazo pasa ser esencial, el dibujo es como «un diario gráfico que nos muestra, de forma fragmentaria, su pensamiento interior... como novedades aparece el vacío... [y] el grito neoexpresionista de los comienzos [se convierte] en un grito de soledad»<sup>12</sup>. Como señala el poeta Orlando Jimeno-Grendi al hablar de Vicente Huidobro, traduce su búsqueda «por una actitud

ambivalente; o toma distancia frente a la lengua y la ve al derecho y al revés, o desciende a la materia misma del idioma, a su substancia onírica y material, savia y sangre de la raíz nutricia de las palabras»<sup>13</sup>. Esa búsqueda incesante tiene ese carácter ambiguo, acentuado en sus últimas etapas donde su visceralidad se hace más palpable, donde la imagen creada proviene de situaciones creadas y se convierte en un concepto creado. El resultado final no tiene que parecerse ni a la realidad ni al hecho que provocó su realización, sólo busca un significado sustancial, otra realidad desprendida de su propia existencia a la que añade la palabra que, a veces, actúa en sus obras de manera independiente y puede tener o no un carácter ideológico.

Sin embargo, toda esta trayectoria requiere, sin lugar a dudas y a pesar de establecer una metodología no ajustada a los tiempos, entendidos en su acepción cronológica, recurrir al contexto para desvelar la figura de Juan José Narbón en toda su dimensión. Por ello, hacer un recorrido por la Extremadura artística en tiempos de Juan José Narbón es una tarea cuya complejidad es manifiesta. Y lo es dada la situación periférica y marginal, una constante en el desarrollo estético contemporáneo de la región que le acogió al finalizar la guerra civil. Una situación que ha corrido pareja a la pervivencia de la agricultura tradicional, a la escasa industrialización del territorio, a las desigualdades sociales, a un perfil bajo en su demografía y a la permanencia de una ideología concreta derivada de estas condiciones dentro de un ambiente concreto, el medio rural.

10 MAURI, A., «España. La pintura y la generación de los años 80», en *Arena*, núm. 1, febrero, 1989.  
 11 VILLAESPESA, M., «Síndrome de mayoría absoluta», en *Arena*, núm. 1, febrero, 1989.  
 12 GONZÁLEZ JAVIER, J., «A la memoria de Juan José Narbón», *opus cit.*  
 13 JIMENO-GRENDI, O., «Vicente Huidobro o la poética del fénix de París: el Creacionismo», en *Escritores de América Latina en París*, Instituto Cervantes, París, 2006, p. 63.

Hasta mediados de los años setenta, mucho después que Juan José Narbón diera sus primeros pasos en el mundo de la pintura, puede afirmarse que el panorama artístico en Extremadura estuvo limitado a un reducido número de exposiciones individuales que apenas tuvieron trascendencia en la opinión pública. El letargo en el que ha estado sumida la región ha sido fruto de esa situación periférica fuera de cualquier circuito que a lo largo de muchas décadas ha intentado buscar su propio espacio, incluso en la diáspora de los artistas. Gran parte de las manifestaciones estuvo encuadrada en gustos localistas que eclipsaron, de una forma u otra, la renovación plástica y no permitieron el paso a lo que puede entenderse por *contemporaneidad*. Indudablemente hubo excepciones, como la de Wolf Vostell y sus creaciones rompedoras. No cabe duda que este panorama estuvo determinado por la falta de medios, la pervivencia de actitudes contrarias a los principios de las vanguardias y el profundo aislamiento cultural en el que se vieron inmersas partes de España. Sólo con la muerte del General Francisco Franco, y dentro de un clima democrático, se dieron las condiciones para emprender un proceso de normalización artística que también llegó a Extremadura.

Hoy, más de cincuenta años después de aquel incidente, puede decirse que los avances han sido considerables, aunque los estudios sigan siendo parciales y monopolizados. Pero la figura de Juan José Narbón abre una brecha en lo más profundo de Extremadura para adentrarnos ese azaroso panorama plástico, dejando a un lado *momentos* «fluctuantes y etapas de fragmentación» para ir consolidando un cierto «avance experimental» encaminado a la innovación estética<sup>14</sup>. Para valorar la evolución del arte en Extremadura en ese periodo indudablemente ha de verse en un contexto, dentro un recorrido por los acontecimientos que se han sucedido en España para que el término de renovación y de modernidad haya calado en la sociedad. Un recorrido que va desde las posturas academicistas acogidas por el franquismo tras la contienda civil hasta las morales colectivas de los años cincuenta, o desde la internacionalización del arte español más allá de nuestras fronteras, cuando el régimen apoyaba otra postura bien diferente en el interior, hasta el inicio de los años eclécticos al término de la década los setenta, el triunfo de la pintura en la siguiente década el mestizaje finisecular o la irrupción de las nuevas tecnología en el imagen plástica. Unos hechos que han marcado de una forma u otra las vicisitudes por las que los artistas extremeños han pasado, difíciles de separarlas de nuestra evolución artística.

Ello nos proporciona una base para poder entender el proceso de modernización de esta sociedad y del arte. La realidad extremeña se ha moldeado, desde el punto de vista estético, desde el costumbrismo, el

14 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Extremadura y el arte contemporáneo», en *Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo*, ERE, Salamanca, 1995, p. 153.



Vista general del Museo Vostell Malpartida.

Fachada del Museo Narbón en Malpartida de Cáceres.



paisaje, la crítica social y el esteticismo, estableciéndose unos periodos largos que nos hacen ver aquellos rasgos estructurales que van más allá de pequeñas variaciones y más allá de las modas impuestas<sup>15</sup>. A lo largo de la segunda década del siglo XX los esfuerzos de los artistas que vivían en la periferia se sumaron para configurar una identidad como muchas variables. Y se ha discurrido entre luces y sombras, con figuras claves que han entretendido un entramado para construir el discurso del arte contemporáneo en Extremadura, y en el que Juan José Narbón, junto con los colectivos cacereños, tienen un lugar de honor por haber puesto en marcha ese proceso de modernización desde dentro.

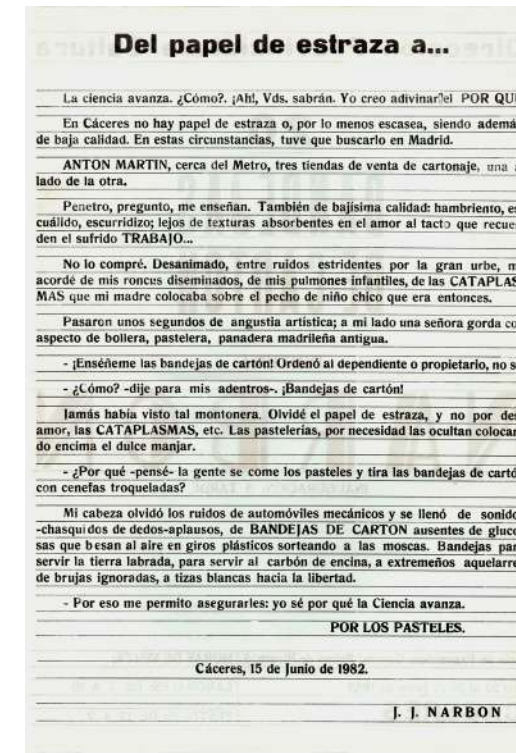
Hechas estas salvedades, el ensayo se divide en tres grandes apartados que atienden a ese contexto ya descrito, a la búsqueda de unos principios artísticos que determinan una estética especulativa en la que se da una extraña relación entre hombre y entorno, y, por último, al desarrollo de su labor artística con el objetivo de desentrañar toda una trama compleja y hacer una lectura adecuada de la obra de Juan José Narbón desde sus años de aprendizaje hasta ese esencialismo del que hablan muchos de sus críticos. Para ello, se ha recurrido a diversas fuentes, desglosando la investigación en parcelas bien diferenciadas. La primera atiende a toda la información obtenida directamente de aquellas personas que han sido cruciales, de una forma u otra, en su trayectoria: conversaciones y entrevistas con el propio artista desde finales de los años ochenta, con su entorno próximo y con aquellos que le han dedicado parte de su investigación, sean historiadores, sean críticos de arte, sean escritores o pensadores. En segundo lugar, esta labor investigadora se han consultado distintos archivos con el fin de establecer un hilo argumental, fijándonos, especialmente, en sus textos, tomados como auténticos manifiestos y, en consecuencia, como algo aparejado a todas sus creaciones. Se ha completado estas pesquisas con estudios parciales sobre las colecciones y el Museo Narbón donde se exponen las diferentes tendencias creativas por la que transitó y, a su vez, hace de inventario de gran parte de la obra con el fin de racionalizar el trabajo.

Para finalizar, se ha recurrido a todos los estudios monográficos, actas y ensayos relacionados con el contexto, la trayectoria y el trabajo de Juan José Narbón. Los catálogos de exposiciones, toda la *hemerografía* relacionada con las publicaciones periódicas y sus declaraciones han constituido un pilar básico a la hora de analizar sus principios estéticos y su evolución desde los planteamientos academicistas hasta la abstracción. Dentro de estas indagaciones, cabe destacar algunas referencias, como el perfil que hace Manuel Vaz-Romero Nieto, las anotaciones y estudios de los catálogos editados por el Museo de la Casa de los Caballos, la Junta de Extremadura o Caja Extremadura. Referencias que han servido para poner en pie su figura y que culminan con los escritos, personales o no, que figuran

15 MAINER, C., «La invención estética de la periferia», en *Centro y Periferia. La modernización de la pintura española, 1880-1918*, Àmbit, Barcelona, 1993, p. 28.

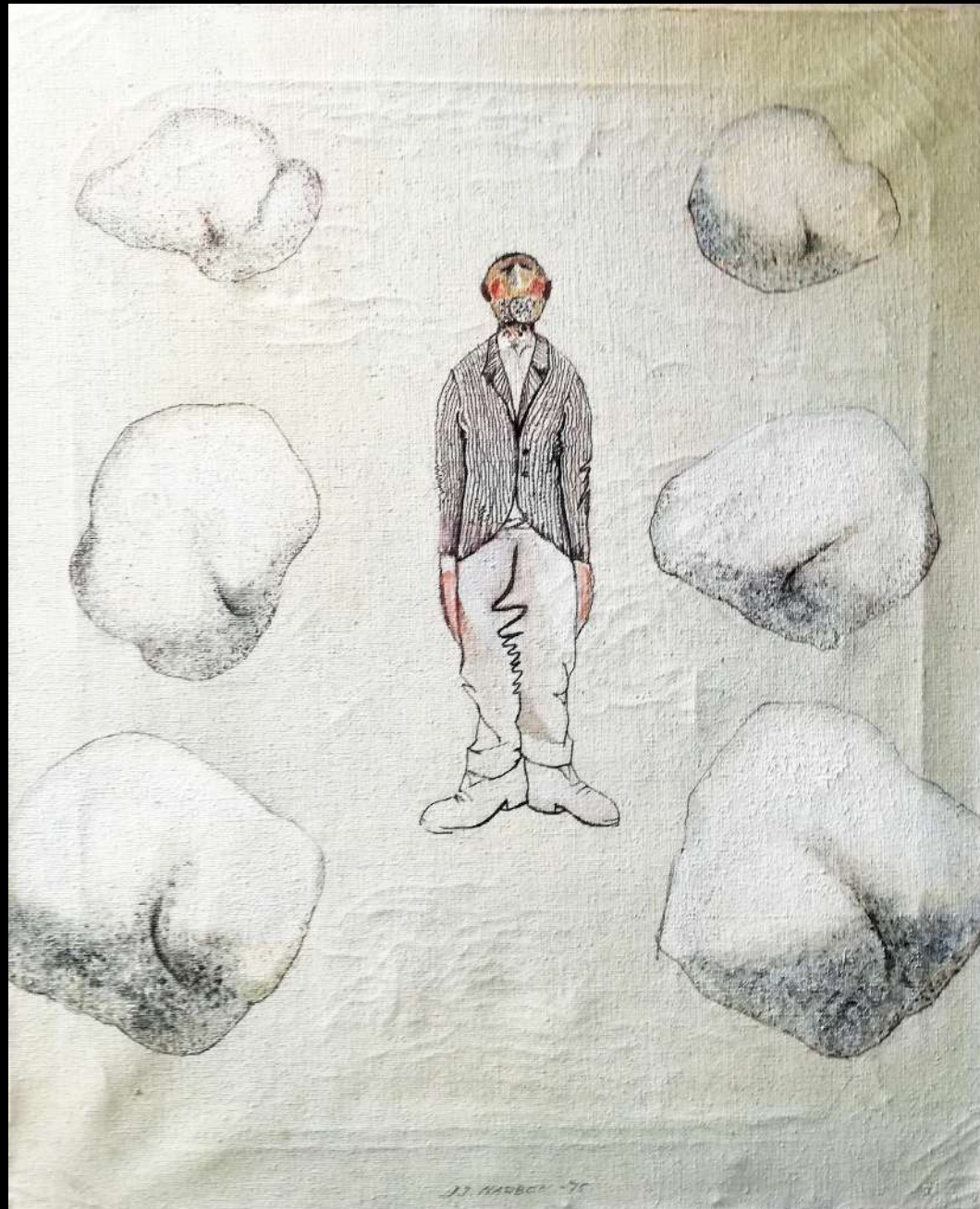
en el *Juan José Narbón 1927-2005* donde se catalogan gran número de piezas pertenecientes a la Colección de la Caja de Extremadura.

Con todo el material recogido desde 1989, año en el que se emprendió esta investigación, se ha trazado el perfil de Juan José Narbón tanto en esa búsqueda permanente que tuvo a lo largo de su vida como los cambios de rumbo que fueron tomando sus creaciones. Es un estudio que él mismo rechazó en ese año, llevado por su ingenuidad, al creer que desde la crítica de arte se había emprendido una monografía que sería presentada; cuestión ésta que nunca sucedió en estos casi treinta años. Pasado el décimo aniversario de su muerte hemos decidido que es el momento de dar forma a una investigación prolongada en el tiempo.



Juan José Narbón, *Del papel de estraza a...*, 15 de junio de 1982.

## 2. UN VIAJE DE IDA Y VUELTA: EL CONTEXTO



La España de los años cuarenta estuvo sometida a una modificación estructural que afectó a la base del propio Estado para acomodarse a la nueva situación, apuntalándose en la década de los cincuenta a través de una política exterior y otra económica que exigió la inclusión de nuestro país en el ámbito occidental. Fue un tiempo que cerró la *edad de plata* con los exilios y el desmarque de la tradición liberal ligada a la idea integral del individuo, al debate o a la reflexión, dándose paso a los valores de la patria, la religión o el imperio con ese sentido que se tuvo sobre la «Hispanidad». Esta etapa estuvo, asimismo, determinada por un Estado burocratizado y censor, que sólo a partir de 1945 y 1946 abrió ciertas expectativas con los contactos que las revistas *Índice*, con un carácter político y cultural, o *Ínsula*, esencialmente literaria, propiciaron al hacerse oír en el exterior, con el claro objetivo de insuflar aire a una atmósfera cultural asfixiante<sup>16</sup>, repleta de incertidumbres, silencios, temores y muerte. Desde 1947 se inició una política más matizada y apoyada, fundamentalmente, en la diplomacia. Los resultados fueron inmediatos en 1948 con la reapertura de la frontera francesa, el apoyo portugués para incluir a España en la C.E.E.C. (que no se admitió) y el incremento de las gestiones con Estados Unidos.

En esta España a caballo entre los años treinta y los años cuarenta se produjo en el terreno de la plástica un enfrentamiento entre los defensores de un arte vanguardista y los academicistas. Evidentemente, éstos aprovechando la autarquía económica y la cultural dominaron la situación. Se ampararon en su preponderancia y los privilegios dados por el régimen franquista. De esta forma, al igual que Italia o Alemania, se alentó un arte de inspiración autóctona en el que recaló el triunfalismo y la grandilocuencia de un estado militarizado con el fin de consolidar la idea nacional que se tenía de España y su proyección en la denominada *política de la Hispanidad*. Una proyección exterior que tuvo que incluir en sus planes algunos postulados vanguardistas, contando siempre con la animadversión de los sectores conservadores al acusarlos de extranjeros y al difundir su ánimo de empañar la imagen española con el contagio de formas nada ortodoxas.

Los vanguardistas estuvieron mal vistos, siempre bajo sospecha y ligados a una revolución<sup>17</sup> que aparentemente no volvería a repetirse. Prácticamente, después de 1940 desapareció de España el arte renova-



Enrique Pérez Comendador trabajando en el relieve para el monumento a Hernando Soto en Badajoz en 1960.

José Gutiérrez Solana con su hermano Manuel y el crítico Manuel Sánchez Camargo en 1945.

Nicolas de Staël, *Estude de paysage*, 1952.

<sup>16</sup> DÍAZ, E., *Pensamiento español en la era de Franco (1939-1975)*, Tecnos, Madrid, 1983, p. 45.

<sup>17</sup> VÁZQUEZ DE PARGA, A., «Del surrealismo al informalismo», en *Arte en los años cincuenta*, Comunidad de Madrid, Madrid, 1994, p. 13-14.





Exposición en la Casa del Rico y del Pobre, en el Retiro madrileño, 1953.

Congresistas partidarios de la abstracción dentro de las Cuevas de Altamira, 1950.

Juan Manuel Díaz Caneja, *Las Viñas*, 1958.

dor, dominando la tendencia académica apoyada por el estamento oficial. La pérdida de esta senda, la represión, la censura, la muerte de algunos protagonistas y el exilio, incluido el *interior*, contribuyeron de manera especial a la perpetuación de un arte retórico, ligado a lo monumental y a lo dramático<sup>18</sup>. Se despejó el camino al academicismo y al nacionalismo, aunque los precedentes de los grupos *Pórtico* y *Dau al Set* (*Altamira* fue más un proyecto que una realidad) sentaron las bases de un renacimiento que no obtendría sus frutos hasta iniciarse la década de los cincuenta<sup>19</sup>.

Por estos derroteros discurrió el gusto oficial, entre la añoranza y el amparo del poder<sup>20</sup>. Este hecho conllevó aparejado una larga nómina de artistas-maestros, como son los casos de Eugenio Hermoso y Enrique Pérez Comendador, que controlaron fehacientemente, entre otras cuestiones, las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes<sup>21</sup> y se empeñaron en hacer del academicismo un manual a seguir para solucionar los problemas que planteaba la labor artística sin el menor aprecio a la idea de renovación o modernización del arte.

En este sentido, durante los años de posguerra fue difícil salir de esta situación al no existir casi ni influencias ni contactos con el exterior. Muchos creadores se trasladaron a París en busca de ese panorama variado y complejo que se dio en 1940 y, sobre todo, después de 1945. Pero también existieron caminos dentro de la renovación del estilo y de las formas en Cataluña. Basta citar los llamados *Evolucionistas* que se opusieron a la retórica dorsiana y al ideario «mediterraneísta», a su idealismo y a su orden. Y, a todas luces, hay que sumar la figura de Pablo Picasso durante esta difícil época puesto que imprimió a sus obras un aire con un acento trascendental que condujo al arte hacia posturas más conceptuales alejadas de la pura imitación. Y, asimismo,

las Exposiciones de Primavera al Aire Libre, al iniciarse la década de los cincuenta, apoyadas por Manuel Sánchez Camargo, como verdaderos actos de auténtica valentía<sup>22</sup>. Pero los artistas que vivieron en estas condiciones adversas en España, a veces, sólo tuvieron la salida de la

18 BOZAL, V., *Antes del informalismo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Madrid, 1996, pp. 13-43.

19 La incorporación a mediados de la década de las galerías Estilo, Clan o Buccholz a lo que Eugenio D'Ors llamó «arte nuevo» formó parte de este renacimiento artístico. Un arte defendido por el propio D'Ors desde que fue sustituido por el Marqués de Lozoya en la Dirección General a través de la «Academia Breve de Crítica de Arte» (junto a Enrique Azcoaga, Luis Felipe Vivanco, José Camón Aznar, Carlos Blanco Soler...). En su cabeza estuvo la intención de salir del ambiente anquilosado en el que estaba sumergido arte, el de las Exposiciones Nacionales. En el «Salón de los Once» cupieron concepciones cubistas, surrealistas, naturalistas o abstractas.

20 CABAÑAS BRAVO, M., «El ideal del Siglo de Oro en la política artística de posguerra y su crisis hacia 1950», en *V Jornadas de Arte*, CSIC, Madrid, 1991, p. 441 y ss.

21 Es interesante consultar PANTORBA, B. de., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Gráficas Nebrija, Madrid, 1948.

22 Para este tema es conveniente ver los folletos editados en mayo de 1953 y mayo de 1954 con motivo de la Primera y Segunda Exposiciones de Primavera al Aire Libre. COBOS, A., «Jóvenes artistas exponen sus obras al aire libre». en *Diario Ya*, 18-V-1953.

Academia de España en Roma. Esto es, la estricta tradición renacentista y neoclásica muy alejada de ese «otro realismo» que existió al margen de los canales oficiales<sup>23</sup>. Pero esto originó cierta divergencia entre los conceptos de «clasicismo» y «academicismo», confundidos generalmente por «camuflarse» mutuamente. Y, a la par, el apoyo oficial se canalizó hacia los artistas más ortodoxos, como es fue el caso de Juan de Ávalos, olvidándose de las posturas más creativas sostenidas por pintores como Ignacio Zuloaga, Daniel Vázquez Díaz, Juan Manuel Díaz Caneja, Godofredo Ortega Muñoz, o posturas más *imaginativas* y revolucionarias, como las de Ángel Ferrant o Jorge Oteiza. Ese ambiente confuso, esa etapa *transitiva* sirvió, en definitiva, para enfrentar a los defensores de un realismo sin límites y los que se empeñaron en liberarse de las formas.

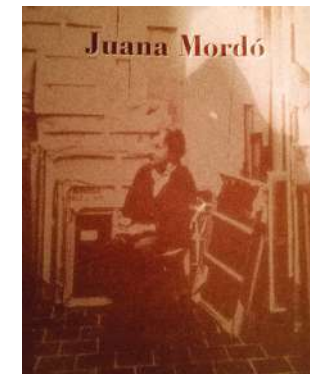
Con estas disquisiciones se abrieron los años cincuenta, dando paso al «segundo franquismo» con una reorganización política que puso en marcha el desarrollo económico y las transformaciones sociales del siguiente decenio. En la política cultural se dio un giro sustancial con el cambio de gobierno el 18 julio de 1951. Este ajuste ministerial deparó una actitud aperturista de la mano de Joaquín Ruiz Giménez, quien entre 1951 y 1956, ayudado por su colega de Asuntos Exteriores, Alberto Martín Artajo, retiró el proteccionismo a los académicos<sup>24</sup> para intentar reestructurar el panorama plástico español, muy maltrecho y deshilachado tras la contienda civil, la autarquía, el aislacionismo y la represión. Los años cincuenta fueron de renovación, aunque fuese en círculos ceñidos en las grandes ciudades, extremadamente reducidos y ajenos a una sociedad postergada.

En estos años se produjo la apertura institucional y en este último año se publicaron las ponencias del Congreso de Santander, «Problemas del arte abstracto», y se celebró en Valencia el «Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo». Así, el informalismo español obtuvo su reconocimiento internacional y el régimen se «comprometió» con la vanguardia, sin que por ello no hubiese artistas oportunistas. En este nuevo clima, con la nueva reglamentación que se aprobó para llevar a cabo la «I Bienal Hispanoamericana» se dio un paso importante para deshacer el feudo de los artistas adeptos al régimen que controlaban a los jurados. Ello determinó una apertura decidida y firme hacia la renovación del arte<sup>25</sup>. Esto, acompañado del cese de Marqués de Lozoya como Director General de Bellas Artes, no se hizo de forma gratuita puesto que las protestas, al frente de Director del Museo del Prado, Fernando Álvarez de Sotomayor, no se

23 ALIX, J., «La vía de la realidad en la escultura del siglo XX», en *Rumbos de la escultura española en el siglo XX*, Fundación Santander Central Hispano, Ediciones del Umbral, Madrid, 2001, pp. 188-195.

24 RUIZ GIMÉNEZ, J., «Arte y política», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 26, febrero, 1952, pp. 162-165.

25 FARALDO, R., «La Exposición Nacional y una nueva norma de arte», en *Revista Goya*, núm. 1, 1954; FARALDO, R., «En pleno fervor abstracto», en *Diario Ya*, Madrid, 18-XII-1958, admite el cosmopolitismo y la apertura de mercado a partir de su animadversión a la abstracción.



Catálogo de la exposición *Juana Mordó*, en el Círculo De Bellas Artes, 1997.

Grupo Parpalló, catálogo exposición en la Sala Gaspar, 1959.

Boceto realizado por Ángel Duarte para plasmar la teoría de la interactividad del espacio plástico.





Catálogo de la XXVIII edición de la Bienal de Venecia, 1956.

Crítica de arte en el *Diario Pueblo*, 1968.

hicieron esperar<sup>26</sup>. Y eso a pesar que desde 1948, un tiempo difícil para el academicismo por la aparición de un grupo de jóvenes unidos y luchadores, en la Escuela de Altamira y la Primera Semana Internacional de Arte Contemporáneo de Santillana del Mar, en los Ciclos de Arte Experimental o en la formación del grupo Pórtico y de Dau al Set, se inició un período de tanteos que terminó con el desfase español. El panorama nacional comenzaba a moverse hacia una etapa ecléctica conectado con Europa.

En la Extremadura de posguerra, la tónica, tras la guerra civil, estuvo marcada por la indiferencia y por la perpetuación de aquellos maestros que ejercieron su oficio antes del conflicto. El panorama empobrecido sólo se nutrió de exposiciones de escasa calidad promovidas por asociaciones, casinos, ateneos o sociedades, alentadas por una crítica no especializada, ajena cualquier movimiento renovador y enfrascada en el costumbrismo de Adelardo Covarsí, Eugenio Hermoso o en el naturalismo del escultor Aurelio Cabrera Gallardo. En 1951, con la muerte de Adelardo Covarsí, Badajoz, no obstante, contaba con un grupo de intelectuales con «notable solvencia», y en Cáceres se agrupaban en torno a la revista *Alcántara*, fundada en 1945<sup>27</sup>. Pero no deja ser significativo el hecho de que 1957, cuando Godofredo Ortega Muñoz expuso en la región, su pintura se interpretó como un hito revolucionario. Se pasó de una realidad falseada a representar la dureza del medio, de seguir la línea costumbrista a reflejar lo esencial, de salir de Extremadura para formarse. Fueron los años copados por la presencia de Juan de Ávalos, Bonifacio Lázaro, Juan Barjola, Francisco Pedraja, Julián Pérez Muñoz y Antonio Vaquero Poblador, artistas nacidos en la década de los veinte o principios de los años treinta, a excepción de Bonifacio Lázaro. Sin embargo, el costumbrismo siguió siendo aceptado de manera incondicional, tomándose como una «referencia inmovilista del arte auténtico frente a las tendencias contemporáneas... en contra de todo criterio de valoración histórica, como la expresión más genuina de los paisajes y las gentes de la verdadera Extremadura»<sup>28</sup>.

Se tuvo que esperar algunos años más, pero el deseo de conocer, de viajar y tener contacto con las vanguardias existió dentro de una realidad admitida, como era el franquismo. De este modo, mientras Godofredo

26 Los artículos 6 y 16 del borrador de los Estatutos que ríjeron la I Bienal Hispanoamericana contribuyeron de manera especial a crear el descontento entre los artistas academicistas por primar a los «conceptos estéticos actuales» y prohibir la participación de los artistas en los Jurados y en la Junta Organizadora. Véase «Una Bienal de Arte Hispanoamericano en Madrid. Los Estatutos que regirán la Bienal», *Correo Literario*, núm. 11, Madrid, 10 de noviembre de 1950. Este proyecto se rectificó en el mismo mes de noviembre mediante una nota aparecida en el número 12 de la revista *Correo Literario*.

27 NICOLÁS BLANCO, R., «Ortega Muñoz desde Extremadura» en *Ortega Muñoz*, MEIAC, Badajoz, 2000, p. 334. Cita a Francisco Vaca Morales, Fernando Pérez Marqués, Antonio Zoido, Julio Cienfuegos y Ricardo Carapeto Burgos, Tomás Martín Gil, Frenando Bravo, José Canal Rosado o Jesús Valhondo.

28 FRANCO, A., «Entre el regionalismo y la crítica de la realidad», en *Pintores extremeños*, Consejería de Educación y Cultura, Badajoz, 1985., p.6.

Ortega Muñoz formaba parte del arte de posguerra, Juan Barjola definía su trabajo dentro de la figuración española comprometida, Francisco Pedraja se alejaba del costumbrismo más rancio y Juan José Narbón vio en Madrid una posibilidad de conocer otras vías; un viaje que adquirió importancia histórica por iniciarse con él la renovación desde dentro. Hay que, no obstante, mencionar a Luis Álvarez Lencero y su responsabilidad personal al hacer de sus obras una denuncia de la injusticia social; a Ángel Duarte que ya había abandonado la pintura de paisajes y hacia 1954 se exilió para iniciar su aventura normativa en París, a Wolf Vostell que dio un giro sustancial en su obra con la serie *Guadalupe* y, sobre todo, con la de *Transmigración*, con consecuencias importantes para Extremadura. Estos dos últimos artistas encarnaron, uno desde fuera y otro desde dentro, la transición hacia nuevos conceptos plásticos, justo en el momento que se producía el cambio político en España<sup>29</sup>. Sus dos nombres deben, pues, ser analizados dentro de los límites que se dieron en la sociedad española.

En la década de los sesenta, volviendo al panorama nacional, la economía española se encontró inmersa en un proceso de racionalización que arrancó del Plan de Estabilización de 1959; las relaciones internacionales fueron fluidas y los contactos con el exterior se acentuaron a tenor del turismo y la emigración. El franquismo inició la senda de la liberalización y, en consecuencia, se puso en marcha su lenta descomposición. Fueron los años dorados del régimen en los que el gran dinamismo dio paso a una sociedad industrial más secularizada. El problema, a principios de los años sesenta, se centró, exclusivamente, en el ámbito de la plástica al eterno debate entre figuración y abstracción. Ese último paso supuso la casi liquidación de ciertos valores y de determinadas estructuras que habían ostentado la primacía en el terreno artístico y que dejaron de tener protagonismo, abriéndose un período de crisis para la estética de corte clasicista en manos de «generaciones destructivas [que adoraban] el becerro de oro» [de la renovación mientras] los jardines de Iberia se agostaban»<sup>30</sup>.

A lo largo de este período se consolidaron las vanguardias emergentes de los años cincuenta, siendo una etapa testimonial cuyo valor reside en ese clima revolucionario que se respiró, reconocido con la inauguración de la Galería Juana Mordó en 1964 o la apertura del Museo Abstracto Español de Cuenca en 1966. Con estos dos ejemplos, se volvió a asociar al arte pujante con las posturas políticas progresistas, basándose en un compromiso estrictamente moral. Así, tras la crisis

29 CANO RAMOS, J., *La pintura del siglo XX en Extremadura: de la tradición a la renovación (1880-2007)*, Fundarte, Badajoz, 2009, pp. 76-84.

30 LAFUENTE FERRARI, E., *En memoria de Eugenio Hermoso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1964, pp. 24-27. Estas afirmaciones son más que suficientes para ver cómo la defensa de ciertos artistas fue vana al no poder sostenerse en el tiempo. No obstante, ha de añadirse que Enrique Lafuente Ferrari fue un freno para el academicismo que se dio al finalizar los años cuarenta y principio de la década de los cincuenta.



Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca.

Juan Antonio Aguirre, Guillermo Pérez Villalta, Alfonso Albacete, Fernando Huici, Manolo Quejido, Carlos Franco, Mariano Navarro y Luis Gordillo, en 2001.

Ángel Duarte, *El ángel*, detalle, 1954.



La Marcha Verde, invasión marroquí del Sahara español, iniciada el 6 de noviembre de 1975.

Cuadernos para el Diálogo, núm. 1, 1963.

del informalismo, se abrieron tres grandes frentes. En primer lugar, la reacción figurativa con sus vertientes realista, expresionista y pop<sup>31</sup>. En este apartado, la nueva figuración englobó parte de los academicismos y parte de los ex-informalistas con matizaciones tan significativas, como el de la cotidianeidad de Antonio López, el planteamiento más combativo y político, como el del Equipo Crónica o del Equipo Realidad<sup>32</sup>, o el perfil más agresivo del Grupo Hondo. En segundo lugar, dentro del arte normativo con sus principios sobre la objetividad, la utopía social y la aplicación de la geometría y de la tecnología, destacaron el grupo Parpalló o el Equipo 57 al ser sus máximos exponentes. Finalmente, hay que reseñar el eclecticismo que albergaron, a partir de 1967 y desde la Dirección General de Juventud, los artistas de «Nueva Generación» con el irremplazable José Antonio Aguirre. También tuvo importancia la provocación de ZAJ, la introducción del arte mínimo y la culminación de toda una época, en un medio mucho más conceptual, en los *Encuentros de Pamplona* en 1972.

Los años setenta fueron los de la descomposición del régimen franquista, fue una década de introspección en el sentido más amplio que podamos hallar. Esta década estuvo determinada por el endurecimiento y la represión que desencadenó el proceso de Burgos, lo que supuso abrir un frente con la Iglesia y con la propia sociedad española y la europea. Se configuró definitivamente una sociedad industrial que reestructuró de arriba abajo todos los sistemas políticos, sociales y económicos. La muerte del General Francisco Franco cerró la crisis de la dictadura a pesar de que Arias Navarro intentó abrir el sistema político, pero ante el fracaso de los estatutos de asociaciones se produjo un repliegue político que originó una serie de movilizaciones, mezcladas con el problema del Sahara y la crisis del petróleo. En 1976 se inició el proceso de la transición política hacia una democracia, se negociaron acuerdos en los pactos de la Moncloa y se aprobó la Constitución de 1978. Esta nueva situación vino acompañada por el compromiso de los intelectuales. El pensamiento liberal y la tradición orteguiana hicieron perder la batalla de las ideas al franquismo. El experimentalismo, la voluntad renovadora y la liberación de procedimientos dibujaron una cultura más progresista que tomó el relevo a otra ya degradada. Se recuperó de este modo el discurso de la modernidad avalado por el resurgimiento de la pluralidad de España.

Este panorama tan heterogéneo se resumió en la década que va desde la Bienal de Venecia de 1964, en la que se consagró el arte pop con el fin de romper las rígidas fronteras entre la alta y la baja cultura<sup>33</sup> y la Bienal de Venecia de 1976 con la presentación de *España, vanguardia*

31 Cabe destacar el «realismo madrileño», el «realismo sevillano» y la «tradición».  
 32 En este ámbito debe señalarse la importancia que tuvieron Valeriano Bozal y Vicente Aguilera Cerni.  
 33 Véanse, por ejemplo, la aparición por estas fechas del libro de Umberto Eco *Apocalittici e integrati*, la valoración del arte kitsch como expresión de lo vulgar, la popularidad de Walter Benjamin y la *reproductibilidad* técnica o la pintura de calle de Arranz Bravo y Rafael Bartolozzi.

*artística y realidad social: 1936-1976* que, al margen de las polémicas suscitadas y de la demagogia que desprendió, supuso el inicio de la revisión de la vanguardia española, corrigiéndose sus olvidos y estableciéndose unos nuevos lazos entre arte y capitalismo. Fue, sin duda, la primera época experimentación y tanteos de nuestro pintor.

Así pues, al iniciarse los años setenta se abrió un nuevo ciclo de modernidad en la cultura española, cuyo eje ideológico arrancó del pensamiento que propusieron aquellos jóvenes de los años cincuenta, centrado en un ansia de «razón laica» que olvidó la «piedad barroca y hueca» que hasta el momento había regido el panorama español y apostó por un horizonte plenamente europeo<sup>34</sup>. Una especie de imperativo moral promovió la ruptura con los epígonos clasicistas desarrollados durante la posguerra, liberándose, como si se tratara de una emergencia, de sus ataduras para poner fin a tal anacronismo y buscar un espacio propio dentro y fuera de nuestras fronteras. El renacimiento de la *Revista de Occidente* o la publicación de *Cuadernos para el Diálogo* fueron claros indicios de poner en pie el pensamiento liberal español y una nueva conciencia intelectual democrática y antifranquista en pro de una autonomía artística dentro de una sociedad cada vez más compleja. Los intelectuales se distanciaron de aquello que sonara a figurativo o mimético y se aferraron a esa otra realidad absoluta que estaba encarnada en la palabra, el sonido, el color o la forma. Juan José Narbón no fue ajeno a ello, y ahí tenemos la experiencia gerundense para corroborarlo.

Los años ochenta fueron un tiempo de cambio que vino precedido por la tendencia conceptual de la década anterior y anunció una renovación artística durante la transición española. Fue un momento de intensos debates en los que el artista canalizó su vitalidad a través de la pintura. Aquí, en esta práctica, se encontró el medio más idóneo para reflejar los movimientos sociales, políticos y culturales que transformaron España. Fueron los años de la *movida*, y por ello se hizo necesario provocar una ruptura, cuyo fondo hay que analizar ideológicamente, y abrir el horizonte a una nueva interpretación de la herencia dejada por las vanguardias históricas. Fueron los años en los que Juan José Narbón inició su despegue y se convirtió en un verdadero referente de la plástica en Extremadura.

La Historia de este periodo estuvo determinada por una serie de acontecimientos que provocaron grandes cambios en el último tramo del siglo XX, guiado por la influencia real del comunismo y su desmoronamiento en los años noventa que provocó un giro importante en las normas de convivencia en el planeta que afectaron de pleno a España: «El rápido, pero sorprendente, nombramiento de Mijaíl Gorbachov, como nuevo secretario general del PCUS, supone ante todo un relevo generacional...»<sup>35</sup>.

34 GRACIA GARCÍA, J., y RUIZ CARNICER, M. Á., *La España de Franco (1939-1975)*. Editorial Síntesis, Madrid, 2001, pp. 363-364.  
 35 BONET, P., «Mijaíl Gorbachov, líder de la Unión Soviética», en *El País*, Madrid, 12-III-85.



Catálogo de la XXXII edición de la Bienal de Venecia, 1964.

Ceesepe, *Café de Madrid*, 1982.





El gobierno norteamericano aprovechó estas circunstancias, abriéndose la era de Ronald Reagan, en la que los Estados Unidos se erigieron en país hegemónicos y se creyeron llamados a desempeñar un papel moral sobre el resto del planeta mediante un despliegue de poderes.

En España las elecciones de marzo de 1979 supusieron la normalización del sistema parlamentario español, donde ya no cupo la marcha atrás. La consolidación del régimen democrático y la transformación del Estado en un régimen autonómico, con la oposición de grupos empecinados en negar esta realidad, fue un hecho. Pero, el desencanto, el terrorismo, el desempleo y la desestructuración de la UCD frente a un partido con una fuerte ideología, como era el Partido Socialista Obrero Español, y decididamente autonómico, condujeron al presidente Adolfo Suárez a poner la dimisión ante la moción de censura planteada por la oposición. No faltaron, pues, crisis notorias, como el fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1981. En 1982, tras el breve periodo de un gobierno débil con dificultades políticas y económicas, como fue el de Leopoldo Calvo Sotelo, se produjo la alternancia en el poder. Los socialistas, con un partido disciplinado y con un fuerte liderazgo, accedieron a las Instituciones, cerrando el período de la transición para afrontar, en solitario, grandes desafíos. Sin embargo, no puede hablarse de una efectividad hasta medida la década de los años ochenta, cuando España ingresó en la Comunidad Económica Europea. Su adhesión supuso un anclaje definitivo en la democracia, en la modernización de sus estructuras económicas y fiscales y en los accesos a los derechos civiles y laborales de la CEE<sup>36</sup>. El desgaste en el ejercicio del poder dio una mayoría insuficiente a los socialistas. Ante tal situación se trató de entrecruzar los problemas internos, como la emergente corrupción, con una brillante actuación exterior. Se abrió así una nueva etapa en el gobierno que terminó con la pérdida de las elecciones en 1996.

En el plano internacional en el que España se integró, durante la década de los noventa en el sur del continente europeo se produjo una secesión en los Balcanes con conductas genocidas, ante las cuales la Comunidad fue inoperante, y su resultado no fue otro que el final de la hegemonía europea y la imposición de una política global dictada por Bill Clinton hacia 1995, quien tras su fallida intentona de carácter reformista se centró en la gestión económica. Pero a pesar de esa templanza ideológica, el inicio de la era George Bush reactivó el conservadurismo que hizo cambiar el modo de vida<sup>37</sup>, la sociedad, la economía y la información. A la postre, la globalización fue creando una sociedad cosmopolita mundial y abrió paso a una generación que vive en esos contornos aún sin definir. El nuevo milenio se inició con la incertidumbre de estar ante enemigos que no tienen fronteras, ante una guerra de ideologías que exigía un replanteamiento de la situación por parte de los gobiernos occidentales.



Adolfo Suárez y Leopoldo Calvo Sotelo en el momento de su relevo en el gobierno.

Portada del Diario *La Vanguardia* donde se recoge el triunfo socialista en octubre de 1982.

Guerra del Golfo, 2003.

En España, parte de esta época estuvo presidida por el Partido Popular con el apoyo apuntado de los catalanes y canarios. Situados en otro plano a la hora de concebir España, supuso un giro importante en la política económica y social, cuyo fin primordial fue conquistar una posición fuerte de poder social y estable. En la primera legislatura de José María Aznar no hubo ninguna alteración del propio el sistema, pero prevaleció la moderación, una implicación significativa en la lucha antiterrorista apoyando el llamado *espíritu de Ermua*, una liberalización de los mercados y una reducción del déficit para converger con Europa, una mirada exterior marcadamente atlantistas. Pero al mismo tiempo que las privatizaciones planearon sobre la política las primeras corruptelas, como el «caso del lino», los altercados de El Ejido y la denominada «guerra digital».

A pesar de ello, este cambio demostró la «solidez de un nuevo orden»<sup>38</sup> dando una nueva victoria al Partido Popular en 2000 por no tener casi oposición, y precedida por la buena marcha de la economía, por el ciclo de estabilidad y creación de empleo, la disciplina impuesta en el sector público y las medidas contra la inflación. La segunda legislatura no fue tan conciliadora. No obstante, sí hubo pactos importantes con los socialistas. Pero, asimismo, hubo una serie de debates en el seno de la sociedad española en torno al *Prestige*, a la muerte de militares en Turquía, al conflicto de Perejil o a la segunda guerra de Irak que contrastaron con la rotundidad de la lucha contra ETA y su entorno o con el plan hidrológico para España, acordado con algunos sectores socialistas. Los atentados del 11 de marzo de 2004 cambiaron el espectro político de forma inesperada con el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, quien inició una nueva oleada reformista.

Al iniciarse los años ochenta, en el plano artístico, la Bienal de Venecia, en su cuadragésima edición, consagró la Transvanguardia, revalorizándose con esta decisión la pintura figurativa y lo imaginario, dando paso a una nueva apropiación de los mitos. Fue un regreso a la individualidad y una vuelta de nuevo a las fuentes, o mucho mejor a la lectura de la Historia del Arte, principalmente, a las del período figurativo de la época de entreguerras. Según Achile Bonito Oliva en su texto programático, esta tendencia tuvo cabida en el panorama plástico por la inexistencia de una vanguardia, por la imposibilidad de su continuidad y por la vaguedad de la idea de ruptura o de la dialéctica ideológica que se prodigó de los años cincuenta y sesenta. De igual modo, actuaron los jóvenes salvajes en Alemania y los artistas españoles, en este momento en plena ebullición, no se quedaron al margen de estos nuevos principios que poco a poco fueron calando en todo el arte europeo.



El Museo Vostell Malpartida, en colaboración con Goethe Institut de Madrid y la Filmoteca de Extremadura, presentó un ciclo de cine experimental y una exposición de la realizadora alemana Ulrike Ottinger con motivo del 40 aniversario de VOAEX, 2016.

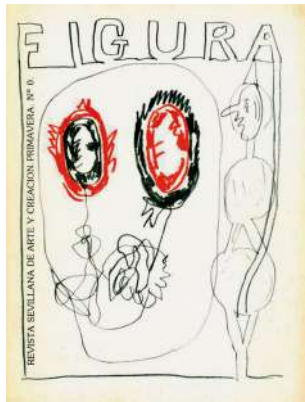
Magdalena Leroux tuvo una formación clásica ligada a la pintura de historia, al retrato y al paisaje decimonónico francés.

Catálogo de la Primera Edición de la feria Arco, 1982.

36 CRESPO McLENNAN, J., *España en Europa, 1945-2000*, Marcial Pons, Barcelona, 2004, p. 203.  
37 LÓPEZ CAMPILLO, A., «La revolución se llama nuevas tecnologías», en *Cambio* 16, 16-1-91.

38 HERR, R., *España contemporánea, opus cit.*, p. 389.





El Ministro de Cultura, Jordi Solé Tura, el Presidente de la Junta, Juan Carlos Rodríguez Ibarra y Carlos Sánchez Polo, alcalde de Cáceres, entre otros en la Casa de los Caballos, 1992.

Pablo Palazuelo, Juan José Narbón, Maruja Romero y Eduardo Chillida en los Premios Cáceres a comienzo de los años ochenta.

Número cero de la Revista sevillana *Figura*, 1983.

En Extremadura, la primera referencia que debe apuntarse en este sentido renovador, vino marcada por la creación en 1976 del Museo Vostell-Malpartida; un espacio abierto por el que desfilaron un nutrido grupo de artistas conceptuales y donde tuvieron cabida las propuestas que emergían en el colectivo artístico de la capital cacereña, verdadero germen de la renovación plástica y en el cual Juan José Narbón se implicó. Por esas mismas fechas, abrió sus puertas el Museo de Arte Contemporáneo de Cáceres, bajo la tutela de la Diputación Provincial, en la denominada Casa de los Caballos para albergar una de las colecciones más interesantes sobre el arte español del siglo XX, que nutrió sus fondos con el corto (pero intenso) y prestigioso Premio Cáceres entre 1979 y 1982, donde también su presencia fue notable. En este mismo recinto se realizaron exposiciones monográficas sobre las figuras históricas de nuestra plástica. Por citar algunas, estuvieron presentes Julio González, Josep Guinovart, Rafael Canogar y Martín Chirino. Paralelamente, en la ciudad de Badajoz, aunque con distinto criterio y con menos recursos disponibles, la Diputación mostró desde 1980 en su sala los cuadros de Timoteo Pérez Rubio, Godofredo Ortega Muñoz y Eduardo Naranjo, no faltando algunas colectivas de calidad de pintores españoles contemporáneos, como la de los fondos que alberga la Fundación March.

Estas actividades, con mayor o menor acierto, propiciaron un clima de grandes expectativas que, a la luz de los acontecimientos que se han sucedido, hemos de tomarlas como referencia obligada al analizar las circunstancias que rodean hoy a los nuevos creadores y cierran, con toda la cautela posible, el discurso histórico del siglo en Extremadura.

La década de los ochenta, supuso, indudablemente, una revolución cultural en toda España. La cultura necesitaba romper con determinadas tendencias y movimientos, reinterpretando la Historia desde otra perspectiva, la de la posmodernidad; un punto de vista que supuso la revisión de la propia modernidad, la proliferación de amplios debates en torno a los modos de producción y de consumo y la aparición de las ideas de fragmentación y de desintegración<sup>39</sup>. Sobre todo, si se tiene presente que los comportamientos culturales eran aun extremadamente rancios, con un poder de adquisición y difusión casi inexistentes y una desidia considerable por parte de las Instituciones. La nueva configuración del Estado vino a solventar parte de estos problemas. Las Autonomías propiciaron la reivindicación de sus artistas, formados en las Facultades de Bellas Artes o en los Talleres de Arte Actual, y dieron prioridad a toda una generación emergente que traía una concepción muy distinta a la de décadas anteriores, atendiendo con ello a la premisa transvanguardista del *genius loci*. Una prioridad que también tuvo eco en el Instituto de la

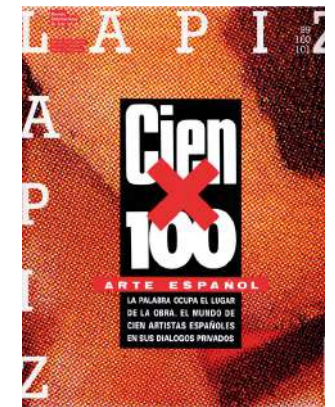
39 FOSTER, H. et al., *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Akal, Madrid, 2006, pp. 596 y ss.

Juventud y el sinfín de certámenes, premios, bienales y exposiciones que proliferaron por toda la geografía española. Esto, junto a los numerosos viajes, las publicaciones y las becas, llevó aparejado una gran información, que abrió el camino a la feria de Arco en 1982 y a los eclécticos años ochenta, cuyo inicio puede situarse en las exposiciones 1980 y *Madrid D. F.* La vitalidad, el nomadismo, la ciudad, el color, la referencia y la metáfora cobraron sentido en los nuevos lenguajes que se estaban fraguando, donde surgieron los debates ideológicos, artísticos y críticos.

Dentro de las propuestas que surgieron en plena transición democrática, una de las de mayor repercusión fue la lanzada desde Bayona por el colectivo *Atlántica*. Andalucía constituyó otro foco importante en el panorama plástico español. José Ramón Danvila y Kevin Power fueron los dos pilares sobre los que descansó la imagen creativa de los jóvenes andaluces<sup>40</sup>. Sevilla, Granada y el campo de Gibraltar se convirtieron en los centros más dinámicos del país donde se desarrolló inicialmente un neoexpresionismo y una vuelta a la figuración que evolucionó hacia una pintura más conceptual. Pero, sin duda alguna, Madrid fue el punto donde confluyeron casi todas las propuestas que aparecieron en nuestra geografía. El arte joven se identificó con esta ciudad al brindar numerosos recursos dentro y fuera del ámbito más reglado. Basta citar los talleres que el Círculo de Bellas Artes, bajo la dirección de Martín Chirino, organizó para formar a aquellos artistas que no se sintieron satisfechos con las enseñanzas de las facultades y prefirieron tener contacto directo con Antonio López, Antonio Saura o Julian Schnabel, la efervescencia que tuvo la Sala Amadís, dependiente del Instituto de la Juventud, las grandes retrospectivas que fueron desde Picasso hasta Ferrán García Sevilla, las acciones de la Dirección General de Cooperación Cultural o las revistas que repasaron toda la actualidad, como *Lápiz*, *La Luna de Madrid*, *Cyan* o *Arteguía*. Y no debe olvidarse el papel jugado por algunos galeristas, entre ellos Fernando Vijande, Marga Paz o Soledad Lorenzo. Tampoco pasó por alto la importante labor de la Fundación Juan March en estos años o la de la Fundación Valdecilla, que supuso la implicación de la Universidad Complutense en la renovación plástica o el *Salón de los 16* al frente de Miguel Logroño. O las figuras de tres mujeres que abanderaron toda la proyección del arte español: María de Corral en la Fundación Caja de Pensiones, Carmen Jiménez en el Centro Nacional de Exposiciones y Rosina Baeza en la nueva orientación de la Feria de Arco. Esta situación determinó la creación del Centro de Arte Reina Sofía en 1986, aunque no hubo una dirección hasta que Tomás Llorens fue nombrado en 1988.

Evidentemente, hubo muchas más manifestaciones en todo el territorio nacional. Arteleku, el Centro de Santa Mónica, las Facultades de nueva creación en Cuenca y Salamanca, la inauguración del IVAM y el trabajo de Carmen Alborch, la revista *Kalías*, el Centro Atlántico

40 GAMONAL TORRES, M. A., «Pintura contemporánea», en *Medio Siglo de Vanguardias*, Editorial Gerver, Sevilla, 1994, pp. 436-437.

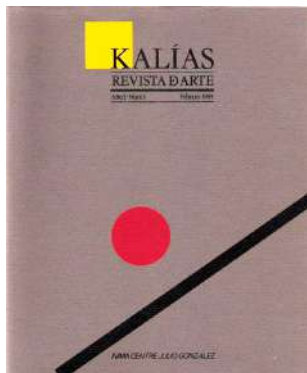


Miquel Barceló, *Mapa de carn*, 1982, Colección de Arte Contemporáneo de la Fundación La Caixa.

Portada de la revista *Arteguía*, 1985.

Número Cien de la revista *Lápiz*, 1994.





Número 1 de la Revista Kalías, 1989.



Portada del primer número de la revista placentina Retazos, 1983.



Revista Cultural Alminar.

de Arte Moderno... son ejemplos que sirvieron de referencia en los años noventa. Un esfuerzo considerable, cuyos resultados han sido en muchas facetas dudosos, pero que sirvió para mostrar iniciativas en la periferia española; una iniciativas que, paradójicamente, ha sido tachada por algunos críticos de anacrónicas por ver en ello cierto localismo o regionalismo. Todo lo contrario, se incrementó el denominado «periferalismo» que situó, según Dan Cameron, al arte español en el plano internacional<sup>41</sup>. Junto a estos hechos, en Extremadura se fraguaron una serie de actividades impulsadas desde las Instituciones con el objetivo de propiciar expectativas que abrieron un nuevo horizonte con nuevos comportamientos.

Con la territorialización autonómica lo que se había visto como lo reaccionario, paso a ser algo positivo<sup>42</sup>: la identidad, el sentimiento y la historia se tomaron como valores que debían ponerse de manifiesto. La interpretación de la plástica regionalista comenzó a «ser comprendida» al profundizar en las circunstancias históricas y en el contexto de una época, cuando se analizaron «las exigencias sociales y los acontecimientos»<sup>43</sup>. Pero a la par, se emprendió el llamado «proceso de normalización del arte en Extremadura» para igualarse con otros ámbitos culturales más desarrollados: exposiciones, becas, publicaciones (iniciadas con secciones en las revistas *Norba*, *Guadiana*, *Retazos* o *Alminar*), ayudas a la creación y premios fueron los incentivos para poner en pie estas nuevas orientaciones. Una década después de la muerte de la muerte del general Francisco Franco se tomó conciencia, dentro de los sectores más renovadores de la región, de dónde se debía situar el punto exacto por el que se tenía que romper con determinadas posturas aferradas a un arte hostil, repleto de conceptos regionalistas obsoletos y falto de un análisis crítico e histórico<sup>44</sup>. Sin embargo, hubo que esperar hasta el período comprendido entre 1989 y 1992 para que se dotara de una mínima estructura a Extremadura y se iniciara su proyección. Con este nuevo panorama se despegó de esa condición de periferia que ha tenido asignada. Fue el tiempo de incorporar a los artistas extremeños en la diáspora, fue cuando aparecieron en nuestro panorama las figuras de Francisco Antolín, Rufino Mesa, Luis Canelo, Luis Ledo, Mon Montoya, Luis Costillo, Javier Fernández de Molina, Hilario Bravo, José María Larrondo Florentino Díaz y toda una nueva generación que abrieron un nuevo capítulo de nuestro arte y situaron a Extremadura en el contexto nacional e internacional, convirtiéndose en referencias obligadas para los artistas emergentes en la década de los años noventa. Este proceso de rupturas e incorporaciones siguió dándose a través de posturas individuales fuera de la región, a excepción, entre otros, de Juan José Narbón, quien desde

41 CAMERON, D., «Cómo hemos cambiado», en *Arena*, núm. 1, febrero, 1989 y «En qué hemos cambiado» en *Figura*, núm. 6, otoño, 1985.  
 42 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La pintura costumbrista en Extremadura», *opus cit.*, p. 33.  
 43 FRANCO, A., «Entre el regionalismo y la crítica de la realidad», *opus cit.*, p. 7.  
 44 CANO RAMOS, J., «El arte actual». En *Libro de Oro del Arte de Extremadura*. Zaragoza, Ediciones 94, 2000, pp. 224-251.

estas fronteras inició un camino sin retorno para la plástica extremeña. Como ya se ha apuntado, quizá, no fue más que el fruto del desarrollo inicial autonómico de ese momento y la confluencia de artistas formados en el País Vasco, Cataluña, Madrid, Sevilla o Granada. De este modo, algo que se había visto como reaccionario, la idea regionalista, paso a ser algo positivo<sup>45</sup>, aunque con un enfoque diferente.

Así, se produjo una cadena de hitos que, entre 1986 y 1989, determinó el apoyo incondicional de la Administración regional al proyecto de *reconstruir* el perfil exacto del arte surgido a lo largo de una centuria, tomándose con ello el pulso a una situación que la mayoría de los ciudadanos de a pie ni siquiera se habían planteado. Por el ciclo denominado *Nueva Imagen*, abierto en 1986 en las salas emeritenses de la entonces Consejería de Educación y Cultura, desfilaron varios artistas de dentro y de fuera. Y en esta reconstrucción vieron la luz al mismo tiempo los primeros proyectos de cierta entidad, protagonizados Rufino Mesa en el Teatro Romano, Francisco Antolín en la misma sede de la Consejería y la primera muestra de entidad realizada hasta ese momento, ya al finalizar la década, cuyo protagonista fue Juan José Narbón. A ello deben añadirse las exposiciones propuestas desde la Institución Cultural El Brocense de Cáceres, los *Premios Constitución*, la *EIAM*, el *Salón de Otoño* de Plasencia, confirmándose un cambio de rumbo en la plástica extremeña.

Sin embargo, como se ha reseñado no fue real hasta los años comprendidos entre 1989 y 1992 con la apertura de la Sala Europa en Badajoz o el Centro de Exposiciones de San Jorge en Cáceres. La proyección de nuestra identidad se hizo efectiva en la Feria Internacional de Arco al presentar los proyectos museísticos de Museo Vostell-Malpartida y del MEIAC. No hay que olvidar que también, desde el año 1985, la Asamblea de Extremadura se hizo eco de una de las competencias de la Comunidad al establecer unas primeras líneas maestras sobre la valoración de nuestro patrimonio artístico. O reseñar el compromiso de algunos profesores del Departamento de Historia del Arte de la Universidad. A este esperanzador panorama hemos de agregar la andadura de las muestras en los Colegios de Arquitectos de Cáceres y Badajoz, la programación de actividades expositivas en algunas Casas de Cultura, como la de Villafranca de los Barros o la de Don Benito y la aventura empresarial de galerías privadas. Estos espacios vinieron a reforzar la idea de lanzar al mercado a una generación de artistas que acabó con la feria Foro Sur, con todas sus acepciones.

Los cambios producidos dentro y fuera de España en los últimos años, hasta la muerte de Juan José Narbón, necesitaron de una arquitectura concreta dentro del pensamiento para dar sentido al nuevo estatus creado. Los atentados del 11 de septiembre fueron determinante al mar-

45 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «La pintura costumbrista en Extremadura», en *José Pérez Jiménez 1887-1967*, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1989, p. 33.



Luis Ledo protagonizó el despegue de la pintura en Extremadura en los años 80.

Mon Montoya, desde fuera de Extremadura, impulsó el arte abstracto en España.

Javier Fernández de Molina es una de las referencias claves en la pintura que se dio en Extremadura a partir de los años ochenta.





Portada del catálogo del Primer Premio Constitución, 1987.

Presentación de los Museo de arte contemporáneo en la Feria de Arco en 1990.

Portada del catálogo de la EIAM, 1990.

car un cambio que se prevé largo para las sociedades occidentales; una ruptura que hizo llegar a su punto culminante ciertos aspectos que venían de atrás, como «la negación de lo ajeno», la desestructuración social, el valor de la guerra tras la caída del muro de Berlín, los nuevos mercados o el auge del individualismo. Esta nueva situación no fue más que el fruto de la conjunción de una serie de ideas que se han ido gestando en los últimos veinte años. Ideas que hacen referencia al individuo, a lo privado, la cibercultura, el ecologismo, la *transcreación*... y que han conducido a la aparición de un capitalismo extremo en pos de la globalización. Pero, por otra parte, la diferencia se opuso al pensamiento monolítico: las exclusiones y el resurgimiento de los particularismos y, consecuentemente, de los fundamentalismos tienen su traducción en lo que se ha denominado el fin de la Historia. Así se configuró de algún modo un nuevo orden y un nuevo pensamiento que han afectado al individuo y su identidad, a lo público y a lo privado, a la creación, a la geopolítica, al papel del intelectual, a la filosofía o al arte.

Estos acontecimientos históricos se acompañaron de manifestaciones plásticas que incidieron, de una forma u otro, en los planteamientos artísticos de los creadores. Un nuevo orden se estableció en la plástica: desde el eclecticismo hasta la proliferación de las instalaciones y el net-art se crearon otros canales expresivos por los que discurrió este complejo periodo. Estos breves apuntes ponen de manifiesto que existió un panorama muy heterogéneo en el que España intentó, por encima de cualquier otro objetivo, «homologar internacionalmente nuestro arte»<sup>46</sup>, mirar sincrónicamente al extranjero cuando gran parte de los países europeos estaban haciendo lo contrario, mirarse a sí mismos de manera diacrónica.

En un ámbito más general, a lo largo de estos últimos años, el arte ha sufrido un interesante proceso de mestizaje y de hibridación para insertarse, según el profesor José Jiménez, en un «continuo global de la representación», centrándose en la idea de la propia imagen. Sin embargo, a pesar de ello, de esa idea seriada que puede tener la estética contemporánea que está a caballo entre dos siglos, el modo específico de integrarse se sigue realizando a través de la *singularización*, a través de su papel rompedor dentro de una sociedad de masas donde cohabitan todo tipo de tendencias. Con ello sólo se quiere reflexionar de cómo la producción contemporánea nace y muere al ritmo del *tiempo presente*: lo efímero forma parte de ese tiempo acelerado que se consume a velocidad de vértigo, sin dejar apenas huellas.

A pesar de todas estas innovaciones, el arte español y el arte en Extremadura no han sido ajenos a las crisis que han azotado a Occidente al iniciarse el nuevo milenio, poniendo de manifiesto muchos de los valores caducos que afectan a nuestro arte y que necesitan, irremediabilmente, reconsiderarlos. Hay que asumir, como expresa Manuel Borja-Villel, de

46 MAURI, A., «España. La pintura y la generación de los años ochenta», *opus cit.*



Rufino Mesa, *Encontrando*, 1989.

Inauguración del MEIAC el día 9 de mayo de 1995.

Lisa-Jevbratt, *Interface: Every (IP)*, 2007.

Alejandro Calderón, *Ladrillo a ladrillo*, 2008.

nuevo nuestra «condición de semiperiferia» a la que estamos sujetos y que nos ha deparado un modelo concreto que ha entrado de lleno en quiebra<sup>47</sup>, pues los centros se han movido a la periferia dentro de este mundo globalizado<sup>48</sup>.

47 DOCTOR, R., «La idea de una identidad fija no tiene sentido», en *Descubrir el Arte*, núm. 192, febrero, 2015.

48 DIEGO, E. de, «Cambio de paradigma», en *Babelia*, 21-II-2015.



### 3. EN BUSCA DE UNOS PRINCIPIOS ESTÉTICOS: EN LAS PUERTAS DEL CIELO

La obra de Juan José Narbón hemos de entenderla en su conjunto como una reflexión social, donde se intercala la expresión, el símbolo y el concepto para dotar a todo su proceso creativo de un carácter no sólo antropológico, sino también histórico. Así, al enfrenarnos con uno de sus cuadros hemos de relacionar, inevitablemente, la conciencia con el objeto que nos presenta. Estamos ante una *poética especulativa*, encajada en una sociedad específica, donde la moral, la ideología y la «cultura de la tierra» tienen un lugar privilegiado. Juan José Narbón es, sobre cualquier otra cuestión, un crítico que persigue continuamente analizar esa relación *extraña* que se da entre hombre y Naturaleza. Por ello se sirve de multitud de pantallas plásticas donde se va depositando el vitalismo que preside todo su arte.

Su trayectoria, aparentemente, de fácil lectura parece que nos arroja un arte que podemos calificar de antrópico al ir modificando las superficies que son tratadas como si fuese la propia tierra, un arte sin aparente dirección al darse tantos tanteos, pero al que dota de diferentes mecanismos que, sumados a la madurez pictórica con que afronta la realidad, nos habla con claridad de una dirección pensada y fraguada a lo largo de varios años, desde el momento que quiso conectar con el concepto de modernidad y abandonar el costumbrismo idealizado que practicó allá por los años 50. Su obra, de este modo, está ordenada por la experiencia y los elementos artísticos a los que recurre están impregnados por la causalidad: el arte para Juan José Narbón está en función del conocimiento y del entorno, y por ello crea códigos que nos hacen percibirlo como un acto ético y con una determinación social. Por ello cabe hablar del papel moralizante que tiene gran parte de su obra.

Estos códigos que maneja conducen a *nuevas mitologías* que se alternan y se mezclan con distintos valores etnológicos, como la tierra, los paisajes y las costumbres. Esto es, tiende a adoptar una postura vitalista, alejada en la mayor parte de las ocasiones de los usos corrientes. Sus cuadros son campos arqueológicos que hay que reconstruir a partir del material que se nos presenta: las figuras -matrices-, los espacios, el lenguaje.... En definitiva, es un desarrollo de acciones -de intuiciones- que pretenden reflejar y, quizá, modificar la realidad a través de las imágenes que son mucho más que símbolos: es la propia existencia con toda su riqueza semántica y todas sus caras iconográficas. Un expresionismo hilvanado con un retorno a la Naturaleza, como una opción, apuntada ya, plenamente vitalista.

Pasado más de medio siglo desde que Juan José Narbón sintiera la atracción por la pintura, después de pasar por la Escuela de Bellas



Los inicios de Juan José Narbón se limitaron casi exclusivamente a pintar bodegones y paisajes dentro de los cánones establecidos.

Ensayo sobre el arte contemporáneo de José Camón Aznar, publicado por la Universidad Internacional Menedez Pelayo en 1959.

Página izquierda:  
Juan José Narbón, *Gandulo*, 1981.





José Luis Fernández del Amo en la exposición *Otro Arte*, en Sala Negra, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid, 1957.

Juan José Narbón, *Plaza de Colón*, c. 1969.

Artes de San Fernando, donde adquirió una formación muy básica dentro de aquellos cánones ortodoxos del academicismo que poco le convencieron, su trayectoria artística no ha sido nada más que una adaptación a las exigencias de los momentos históricos por los que ha atravesado, un acomodamiento al medio y a las obligaciones personales que él mismo se fue imponiendo. Un aprendizaje continuo, acorde con esa visión positiva que siempre tuvo. Hoy puede analizarse su obra como la sucesión de varias etapas, reconocidas y estudiadas por la crítica y los historiadores que se ha ocupado de su obra, pero sin una unidad estructural que pormenore los cambios que se han dado a lo largo de las décadas. Una vida que sólo cabe presentarla como balance, como un resultado fructífero de todos esos años. Por ello es importante partir desde sus inicios y enmarcarlos en un tiempo histórico para poder apreciar hasta dónde llegó su interés por buscar unos principios estéticos que lo definiesen como pintor de imágenes ancestrales a las que dotó de un sentido universal<sup>49</sup>, y donde la palabra escrita casi siempre tuvo una presencia relevante.

Para poder desentrañar los entresijos que han ido fraguándose en su manera de entender el arte, hay que remontarse, antes de que su estilo se asentara y tomara posiciones en el panorama artístico, a aquellos balbuceos realistas a los que se adscribió dentro de la pintura figurativa española de la década de los cincuenta y principios de los sesenta, de los que fue un claro testigo, asistiendo también a la resistencia informalista, a aquellas inquietudes éticas y estéticas urgentes<sup>50</sup> y a la emergencia de los movimientos concretos y cinéticos como contrapunto experimental y racional. Dentro de este contexto se fraguaron sus primeros pasos, encaminados a establecer un diálogo entre el paisaje y el artista, a intentar captar lo esencial, a aproximarse a la realidad más inmediata, a preocuparse por la modelación del color, por la conjugación de ideas impresionistas y expresionistas y por luz y la gravitación, como vemos en los bodegones. Todo un propósito para renovar la relación entre pintura y regeneracionismo, heredado de la Joven Escuela de Madrid, y las diferentes actitudes morales que de allí nacieron.

Juan José Narbón siempre tuvo claro que su cometido fue el de innovar, incluso a contracorriente en un medio poco propicio, como la Escuela de Artes y Oficio de Cáceres en los comienzos de los años cuarenta, o yendo más allá, como la Escuela de Bellas Artes de San Fernando ya en la década de los cincuenta. De ahí que exista un Narbón centrado en el naturalismo, otro expresionista, otro informalista, otro surrealista, otro más conceptual u otro que declara abiertamente su pasión por un paisaje cada vez más despojado de elementos y formas. Sea como fuere

49 CALVO SERRALLER, F., «La sorpresa de Narbón», en *El País*, 8-I-1983.

50 DURÁN ÚCAR, D., «A los cincuenta. El Paso al borde de sí mismo», en *Puentes a la abstracción. 50 años del el Grupo El Paso*, Ibercaja, Zaragoza, 2006, p. 11-13.

y sumando todos estos «narbones», su creación estuvo marcada por búsqueda permanente, por esa relación difícil y tensa que se ha dado siempre entre la devoción por los maestros del pasado y la *vivencia* directa del medio en el que se desenvuelve habitualmente. O, todavía mejor, su insistencia ha estado guiada por permutar aquellos signos que llamamos naturales por aplicaciones más propias del ámbito conceptual<sup>51</sup>.

La renovación, así, ha sido una constante en su actividad. El cambio es un continuo que tiene su inicio en sus vivencias alemanas y en el contacto con los círculos conceptuales españoles en Cataluña. Su lenguaje se ha modernizado a lo largo de los años, pasando de los principios estrictamente académicos a rupturas no solo informalistas sino también dentro de las distintas tendencias figurativas de la mitad del siglo XX e, incluso, uniendo la realidad (figurada o no) con la imaginación (que el poso surrealista ha dejado siempre en su obra) y con lo netamente literario o, quizá, más bien poético. Eso sí, sin dejar jamás de un lado el ser un testimonio claro del tiempo vivido en una España que pasó por la posguerra, por la apertura cultural del ministro Joaquín Ruiz-Giménez, por la década del *desarrollismo* y la ruptura estructural de la sociedad, por la economía expansiva<sup>52</sup>, por la transición política y por la irrupción de las nuevas tecnologías.

Fruto de ese paso consciente por la historia es esa gran versatilidad que ha tenido siempre Juan José Narbón para entender y encajar toda su trayectoria artística. Una ambigüedad que se nota cuando recurre al naturalismo en los retratos y los bodegones, al mundo visionario de gran parte de sus dibujos, a la incorporación de objetos cotidianos, a los collages o a la reducción estructural de sus cuadros. Una heroicidad que ha tenido como base la persistencia o la resistencia y esa observación detallada de aquello que le rodeó. Estas dos características han desembocado en una concepción estética sometida a una especie de metamorfosis a lo largo de su desarrollo creativo. El único fin fue superar periodos pictóricos, fundiendo su actitud vital, su compromiso y su comportamiento artístico durante más de cincuenta años, renovando la sintaxis, incorporando sus obsesiones determinadas por el tiempo histórico y evolucionando desde aquellas naturalezas muertas y su quietud, desde un cierto hedonismo de carácter francés, a representar lo cotidiano mediante un lenguaje menos reglado y más apegado a la realidad; un lenguaje más agresivo y con nuevos recursos expresivos que nada tienen ya que ver con su estética de los años cincuenta; o a traspasar etapas más líricas para yuxtaponer su identidad y la *alteridad*<sup>53</sup>. Un superposición que ya aparecía en la pintura que hizo en la década



La estructuración de las obras, su afán por recurrir al trazo enérgico y al dinamismo constituyeron la base de su pintura.

Juan José Narbón, *Estirpe Laboral*, 1974.

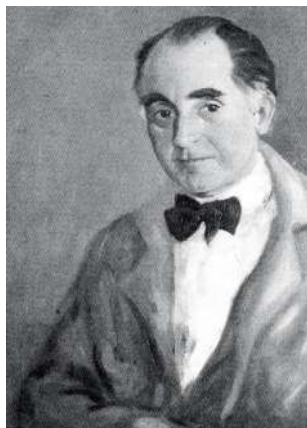
Fernando Moreno Márquez fue un pilar fundamental en la configuración de la obra de Juan José Narbón.

51 CANO, J., «De los paisajes hechos a los paisajes geométricos», en *Paisajes hechos, paisajes geométricos*, Casa de Cultura de Don Benito, Badajoz, 1998.

52 Vid. TUSEL, J., *Historia de España en el siglo XX*, Vol. III, Taurus, Madrid, 1999, pp. 285 y ss.

53 EZIO, R., *Le pietre del sogno*, Il Mulino, Bolonia, 1985.





Retrato de Eulogio Blasco, obra de su aprendizaje en Madrid.

Juan Caldera supo plasmar en sus cuadros toda la riqueza de las costumbres, el tipismo y el color de la provincia de Cáceres.

de los años setenta y se fue renovando con forme nos acercamos al cambio de milenio:

*Simbiosis y conjunción con la naturaleza y con el medio, primacía de lo problemático humano sobre lo estrictamente plástico, deformación dolorosa que grita copiosamente su desgarró, he aquí las notas esenciales de la obra de Narbón, que convienen a su personal expresionismo no encasillado...<sup>54</sup>*

Su trayectoria, valorada globalmente sin entrar en la multitud de matices que posee, debe entenderse como una perseverancia en el oficio, como firmeza a veces heroica por resistir los embates de las modas y como la labor de ese gran observador de todo cuanto le rodeó. De ese artista que no vaciló en supeditar sus obras a una metamorfosis para poder avanzar en su empeño pictórico; ánimo que le ha llevado a variar toda su sintaxis a tenor de las preocupaciones que el tiempo le ha ido marcando. Si, por ejemplo, nos fijamos en esas vistas urbanas de Cáceres de los años cincuenta, podemos ver cómo, al igual que los pintores del *noveciento*, ese espacio plenamente metafórico nos remite a algo más que a la captura de una dimensión al situarnos en los límites de la unidad pictórica y al introducimos en una complejidad escenográfica que nunca abandonó. Un espacio que con el tiempo se transfiguró en algo irreal<sup>55</sup>, en una visión desconcertada, en mundos visionarios que se alejaron poco a poco del verismo inicial al entreverar el surrealismo, el existencialismo y la ironía. O si nos detenemos en su breve etapa informalistas en la segunda mitad de la década de los sesenta, *Movimientos férreos* puede servirnos como muestra, percibiremos en qué medida sus investigaciones en el terreno de la abstracción, la energía de trazo y la jerarquización espacial<sup>56</sup> otorgaron a sus proyectos una mayor sensibilidad a la hora de enfrentarse a una superficie en blanco al finalizar ya los años ochenta. A este proceso de maduración cabe añadir la época reflexiva que tuvo a partir de 1975 cuando decidió vivir en Gerona y su pintura tomó un cariz deformante, involucrándose con los círculos conceptuales. Culminó este periodo con su gran exposición en la Casa de los Caballos, en 1982, en la que el simbolismo cobró una importancia relevante y supuso «un momento de catarsis» en el que la psicología, el inconsciente y lo visionario tomaron carta de naturaleza<sup>57</sup>. Sin embargo, al término de este decenio la línea y la sombra hicieron de su obra una creación extraordinariamente refinada. Eso sí sin alejarse de ser un fiel notario de la realidad que le envolvió, de ahí que en el último tramo del siglo XX revisara aquellas obras aisladas de 1974 para introducir objetos cotidianos en sus cuadros y la literatu-

54 ZOIDO DÍAZ, A., «Pinturas de Juan José Narbón», *opus cit.*  
55 MALRIEU, Ph., *La construcción de lo imaginario*, Guadarrama, Madrid, 1971.  
56 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Lenguaje plástico de Juan José Narbón», en *Juan José Narbón. 1970-1989*, ERE, Mérida, 1989, p. 49.  
57 FRANCO, A., «Narbón, un pensamiento visionario», en *Juan José Narbón. 1970-1989*, *opus cit.* p. 29.



Juan José Narbón,  
*Campesino de los palos*, 1971.





Uno de los ejemplos de tarjetas postales editadas por Eulogio Blasco que reprodujeron los tipos populares y el ambiente de la Plaza Mayor de los años veinte.

ra -antes prolija- dejó paso al dibujo, casi en exclusiva, para dar mayor credibilidad a su afán de representar la realidad<sup>58</sup>.

Ante esta evolución, el estudio debe centrarse en aquellas épocas que han marcado un cambio de rumbo en su ideario artístico; una transformación que comenzó, en primer lugar, en aquellos años de formación, ya sean los de su iniciación en Cáceres ya sean los de su experiencia madrileña. Sea como fuere el resultado debe tenerse muy presente para poder enjuiciar los periodos posteriores. La década de los sesenta supuso, en segundo lugar, un punto de inflexión en su espíritu. Alemania le ensanchó su horizonte al entrar en contacto, primero con los diseños textiles y la metalurgia en Hohenlimburg y en Düsseldorf. Pero su reencuentro con Wolf Vostell y el arte de acción determinaron su trayectoria de manera tajante, siendo su traslado a Gerona un nuevo punto de partida en su evolución. Desde Cataluña, enlazando con las vivencias alemanas, se rebeló contra una sociedad que quiere olvidar un pasado duro, contra el desmoronamiento de un mundo rural con todas sus cicatrices históricas, desde la posguerra hasta el pensamiento débil que imperó en los años noventa<sup>59</sup>. Por ello, entre 1985 y 2001 encontramos, en tercer lugar, en su obra variables que denotan cierto hermetismo con recursos junguianos en los que sus obras adquirieron una mayor capacidad para visibilizar imágenes arquetípicas del inconsciente colectivo. Imágenes que nos sitúan en una época marcada por una explosión creativa en España; un tiempo donde Juan José Narbón fue actor principal, como lo demuestran sus numerosas exposiciones de ese momento. Pero la lenta disolución de los ingredientes plásticos de los años ochenta españoles de esta época, después de 1992, y la necesidad de volver a los lenguajes más tradicionales para «oxigenar» el mundo artístico y quitarle el exceso conceptualista al que se le había sometido, dio como fruto un arte frío; hecho que no pasó inadvertido si se observan los cartones y cartulinas que dibujó en los primeros años de esa década.

Este cambio de rumbo desembocó en una crisis de la representación y, posteriormente, la irrupción de la fotografía<sup>60</sup> en nuestro panorama plástico. Juan José Narbón respondió, en cuarto lugar y dentro de esta cronología, con una mayor visceralidad, presentándonos unas obras especialmente desgarradas en las que el valor de la materia se transformó en un verdadero grito de expresión para poder interpretar el sentido profundo de nuestra historia; un grito que también se manifiesta en la introducción de objetos con una fuerte carga simbólica, como puede observarse en los cuadros y dibujos que produjo hasta 2001, y de acuerdo con la idea expuesta por María del Pilar Quiroga en *Arte y Psicología Analítica, una interpretación arquetípica del Arte*:

58 PAREDES, T., «Carne de alambre, lumbre de limo», en *Juan José Narbón. 1927-2005*, Caja de Extremadura, Badajoz, 2008, p. 12.  
59 LLAMAZARES, J., «Volver a los pueblos fantasmas», en *Babelia*, 10-III-2017.  
60 <http://www.martiperan.net/print.php?id=18> [5 de junio de 2017].

*El arte surge en una realidad social y en un momento históricamente determinado, pero también la obra de arte transmite un mensaje de profunda fuerza emocional a cada una de las personas que pertenecen a esa época, un mensaje único que puede ser descrito de modo radicalmente individual... Del mismo modo los aspectos colectivos del arte, las interpretaciones sociales o culturales, no pueden explicar la significatividad emocional totalmente personal, ni la vivencia original de la contemplación de una obra de arte. Por esta razón lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo, se convierten en una dualidad imprescindible para la comprensión del fenómeno artístico<sup>61</sup>.*

Hecha esta salvedad de marcar las fechas claves para poder manejarnos en su desarrollo estético, hay que dividir su carrera en cuatro grandes fases. En este sentido, hay que retroceder en el tiempo y situarnos en ese deseo de conocer, de viajar y tener contacto con las vanguardias que existió dentro de esa realidad admitida en la España de las décadas de los años cincuenta y sesenta y fue clave para afianzar un estilo peculiar. En un principio, atendiendo a un primer bloque que abarcó hasta 1960, esta etapa de aprendizaje la realizó a lo largo de los años cuarenta de la mano de los profesores de la Escuela Elemental de Bellas Arte de Cáceres, bajo la tutela de Juan Caldera, pintor de sus tierras cacereñas<sup>62</sup> con gran habilidad en el dibujo, en el manejo de la línea y el modelado y, asimismo, conocedor de los juegos y de los matices de luces y sombra a la hora de pintar los paisajes o escenas de la vida cotidiana<sup>63</sup>; de Emilio Macías adquirió ese espíritu inquieto, su imaginación y el dinamismo que imprimía a sus obras y que tanto admiró Juan José Narbón; Eulogio Blasco, condiscípulo de los hermanos Valentín y Ramón de Zubiaurre y del propio Juan Caldera, le inculcó ese amor a la geografía extremeña, la idea de que las obras han de ser directas y, sobre todo, la afición a los siluetados, la espontaneidad en el dibujo y los trazos enérgicos que no abandonó a lo largo de su carrera. Por el contrario, en Madrid, ya en 1946 cuando decidió probar suerte por primera vez, se dejó aconsejar por el segedano Fernando Moreno Márquez, quien le infundió cierto sentido fatalista y un cierto desasosiego en su afán de superarse.

En este momento su pintura dio paso a una nueva etapa que le llevó a contrastar la enseñanza reglada con su agudo sentido de la observación en la década siguiente. Algunos artistas, entre ellos Juan José Narbón, se enfrentaron a un proceso modernizador aunque fuese en algunos casos,

61 <http://www.adepac.org/inicio/arte-y-psicologia-analitica-una-interpretacion-arquetipica-del-arte-quiroya/> [5 de junio, 2017].  
62 GUERRERO RAMOS, F., *El pintor Juan Caldera*, Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1983, p. 100.  
63 HERREROS DE TEJADA PERALES, M. J. «El Arte extremeño: Juan Caldera», en <https://artextremadura.wordpress.com/2014/11/15/juan-caldera-rebolledo/>

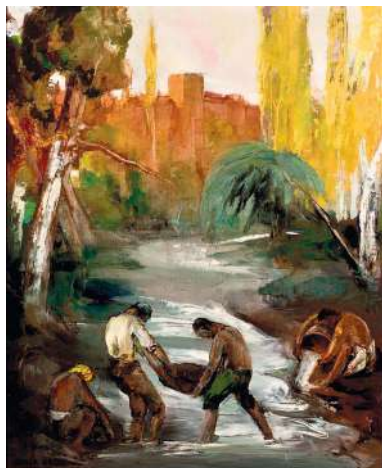


Pedro Bueno Villarejo, *Bodegón de frutas, sin fechar*.

Eugenio Lucas fue uno de los pintores que mejor interpretó el mundo goyesco, un mundo lleno de sugerencias románticas.

Juan José Narbón, *Sartén*, 1976.





Francisco Soria Aedo fue catedrático de colorido en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde Juan José Narbón recibió sus clases.

Ramón Stolz Viciano fue profesor de procedimientos artísticos y le transmitió la importancia que tiene el dibujo.

como apuntó José María Moreno Galván, en una línea *doméstica*<sup>64</sup>. Pero con todas las limitaciones existentes, en Extremadura hubo un intento serio por liberarse de las prácticas provincianas mediante actitudes mucho más abiertas, aunque con un compromiso más velado frente al régimen franquista. Junto a Godofredo Ortega Muñoz, que formaba parte ya del arte de posguerra, Juan Barjola con una figuración comprometida, e incluso Francisco Pedraja y su alejamiento del costumbrismo para aproximarse a la Escuela de Madrid, Juan José Narbón vio en en la capital de España una posibilidad de conocer otras vías que quiso ampliarlas, ya en la etapa del desarrollismo español, al probar una verdadera dimensión internacional con Wolf Vostell, como veremos al estudiar su evolución. Todos, cada uno desde su perspectiva, encarnaron la transición, reconocida con posterioridad en su extensa producción, hacia nuevos conceptos plásticos ya en estas tempranas fechas<sup>65</sup>.

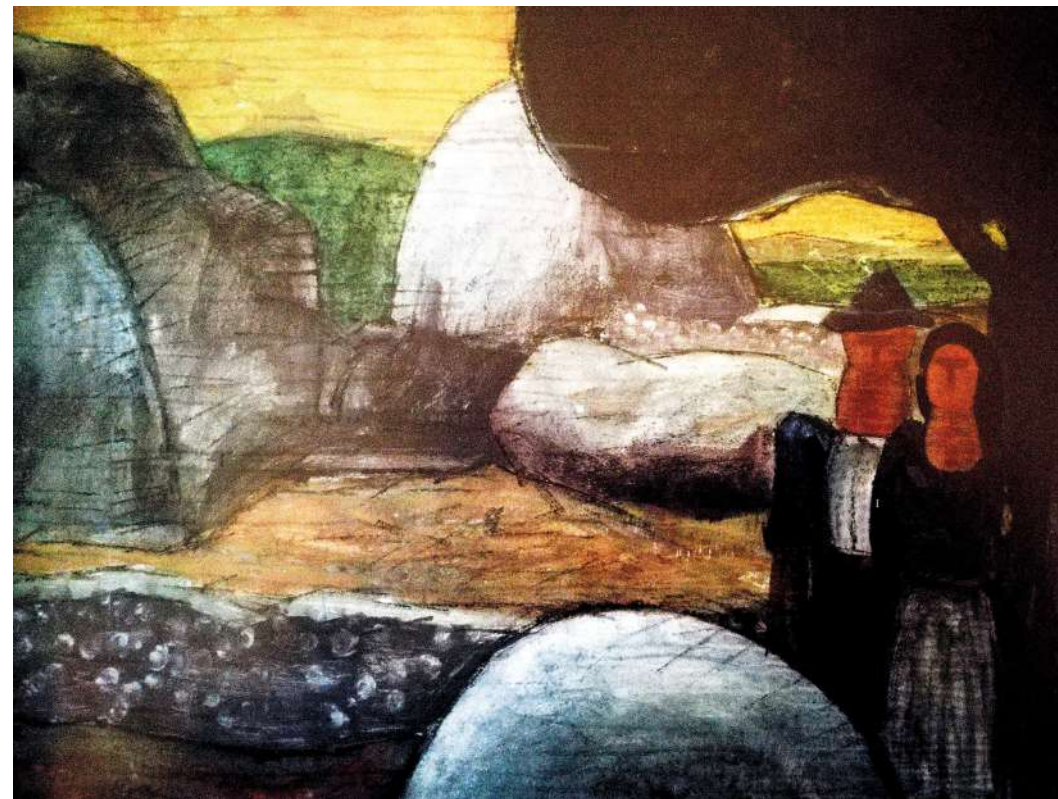
Sin embargo, más allá de este ambiente inmovilista que se vivió en la región y más allá de aquel «afán de renovación» que parecía ofrecer Madrid, Juan José Narbón, guiado por un espíritu inquieto y por unas miras más amplias lo compaginó con una enseñanza reglada en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Un periodo que los historiadores no hemos destacado con la suficiente insistencia, pero que configura la esencia de su pintura. Por ello es necesario ahondar en los pilares sobre los que se levantó una estética poco usual en Extremadura. La experiencia que adquirió en los tres años que estuvo matriculado vino determinada por algunos de los profesores que impartían clases. Entre todos los que tuvo, hemos de destacar a aquellos que dotaron de unos principios básicos para aquilatar una estética que no vio la luz hasta la década de los años setenta.

De Eugenio Hermoso, quizá, le llamó la atención esa dicotomía que se dio en su pintura a finales de los años cuarenta entre la tradición y hacer «una pintura nueva», convirtiéndole en artista controvertido y, de algún modo reflexivo; o, quizá, aquel aire goyesco del que impregnó su pintura al mostrarnos sus cicatrices, o, quizá, el gran dominio del dibujo que tuvo<sup>66</sup>; Manuel Álvarez Laviada le aportó esa influencia italiana aprendida de Primo Conti, una artista antiacadémico que creyó que la innovación en el arte debía venir por la recuperación de las técnicas expresivas. Para nuestro pintor este principio no fue sino un ejemplo claro de la síntesis los principios vanguardistas que acabó destilándose en «la simplificación», en la búsqueda de «los límites de lo esencial», en la búsqueda de «la estructura

64 Véase MORENO GALVÁN, J. M., *Introducción a la pintura española actual*, Publicaciones españolas, Madrid, 1960.

65 CANO RAMOS, J., *La pintura del siglo XX en Extremadura: de la tradición a la renovación (1880-2007, opus cit.*, 2009, pp. 70 y ss.

66 PIZARRO GÓMEZ, F. J., «En torno a la pintura de Eugenio Hermoso y su época», en *Eugenio Hermoso*, Museo de Bellas Artes, Diputación de Badajoz, Badajoz, 1999, p. 25; GÁZQUEZ ORTIZ, A., «Los temas en la pintura de Eugenio Hermoso», en *opus cit.*, p. 35.



Juan José Narbón, *A la sombra*, 1970.

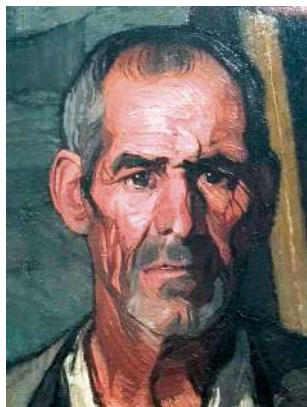
primera de las formas»<sup>67</sup>, como nos lo demuestra en serie posteriores que titula *Escaleras* o *Sábanas*. Pero además Manuel Álvarez Laviada también le indujo a proyectar la fuerza en la obra de arte trabajando planos muy sintéticos y con trazos enérgicos<sup>68</sup>, más acorde con la estética internacional y alejado de los cánones apegados al clasicismo que la época imponía<sup>69</sup>. Pedro Bueno, por su parte, supuso para él conjugar la tradición con contemporaneidad al ser un gran conocedor de los movimientos europeos y estar en contacto con los inicios de Escuela de Madrid y la Galería Buchholz en los difíciles años cuarenta, al recurrir al cromatismo y a la variedad tonal fuera del margen de las modas, tal como Juan Narbón hizo a lo largo de su trayectoria; Francisco Soria Aedo, quien recoge las enseñanzas de José María López Mezquita y el buen oficio de los copistas del Museo de Prado, hizo mella en la idea estética de nuestro pintor en lo concerniente a la preocupación social que su profesor de color le transmitió desde su cátedra, así como el concepto abstracto de los objetos y personas materializado en

67 DUROZOI, G. (dir.) *Diccionario Akal de Arte del Siglo XX*, Ediciones Akal, Madrid, 1997, pp. 147-148.

68 CRABIFFOSSE CUESTA, F., «Laviada en la escultura asturiana», en *La Nueva España*, 16-VI-2006.

69 VILLAMERIEL FERNÁNDEZ, M. D., *Laviada: Fuerza moderna*, Centro de Escultura de Candás, Museo Antón, Candás, 2006.





una técnica más «radicalizada»; y, por último, Ramón Stolz Viciano, profesor de procedimientos artísticos, le transmitió la importancia que tiene el dibujo como medio para experimentar con las formas y los colores y dotar a las obras de cierta sensualidad.

Pero este aprendizaje, en cierto modo reglado, se mezcló con las visitas continuas que hizo al Casón del Buen Retiro. Juan José Narbón, desde un determinado conservadurismo, pretendió a partir de este instante abrir caminos que se aproximaron a la noción de modernidad para articular una antítesis de la abstracción, esforzándose por entresacarla al acudir a los clásicos españoles, aunque, con posterioridad, se dejó llevar por esa misma abstracción. Allí, en el muestrario de la pintura española del siglo XIX, el neoclasicismo de José de Madrazo, el romanticismo de Antonio María Esquivel, el sentido humanístico de Leonardo Alenza o el buen dibujo y el colorido chispeante de Valeriano Bécquer dejaron sus respectivas improntas; dentro de la pintura de historia hemos de resaltar cómo le llamaron la atención los contrastes y el dramatismo de Francisco Pradilla y la verosimilitud y la angustia de Eduardo Rosales.



Ignacio de Zuloaga, detalle de la cara de un campesino del cuadro *Cristo de la Sangre*, 1911.

Juan José Narbón, *Campesino al sol*, 1972.

Cabe hacer un inciso para detenernos en los impresionistas españoles que le sedujeron: Aureliano Beruete, Joaquín Sorolla, Santiago Rusiñol, Juan Mir y Darío de Regoyos, de quienes aprendió su preocupación por el paisaje, la imaginación como alma de la pintura, la significación del color y sus modulaciones cromáticas. Por último, no hemos de olvidar a los epígonos de Francisco de Goya. Entre todos destaca Eugenio Lucas quien le dio a conocer la parte más bronca, sombría, rebelde y preocupada de nuestro país a través de una pintura hecha crónica de la época isabelina al representar «esa España de menor cuantía, siempre sufrida... que puebla las cárceles... convive con majas y bandoleros, gime con los ajusticiados, exaspera con fiebre revolucionaria»<sup>70</sup>. En el casón del Buen Retiro aprendió que en el eclecticismo confluyen propuestas que tienen visos claramente sociales, que existe una especie de «aventura informalista», una idea ambigua del compromiso en pintores del siglo XIX y que la figuración puede tener enfoques múltiples muy bien diferenciados. Sus miras, pues, se fueron ampliando:

*El modo en que los artistas españoles se apropiaron de esa tradición [del Siglo de Oro] osciló entre el estudio riguroso como punto de partida para la renovación en términos de radical modernidad, como ocurre en Goya, Rosales y Picasso, y la recreación evocadora en las «fantasías» de Eugenio Lucas. Entre ambos polos, se advierte el estudio minucioso de sus composiciones en algunos pintores de historia, como el primer Federico Madrazo, Rosales y Casado Alisal entre otros, luego seguidos de los cultivadores de la pintura social»<sup>71</sup>.*

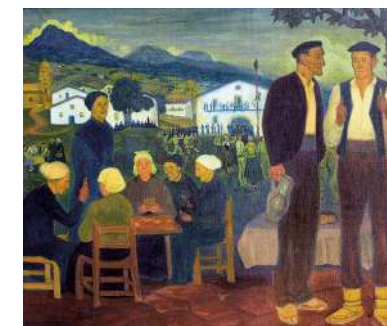
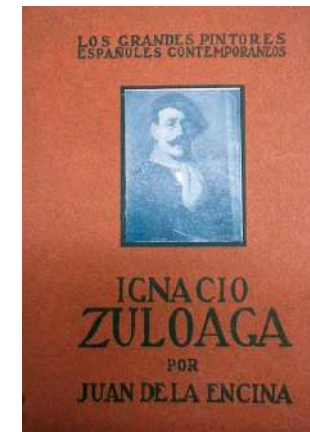
70 PARDO CANALÍS, E., «Una visita al casón del Buen Retiro», en *Estudios Turísticos*, núm. 35, 1972.  
71 BARÓN, J., «Pintura y escultura españolas del siglo XIX en las colecciones del Prado», en *El siglo XIX en el Prado*, Museo Nacional del Prado, Madrid, 2007, p. 21.

Sin duda alguna, fue Ignacio de Zuloaga, pintor novecentista, el que mayormente estuvo representado en el Casón del Buen Retiro a pesar de ser un exponente del expresionismo y estar ligado al siglo XX con toda su carga literaria. Su interés siempre estuvo centrado en plasmar de manera insistente los rasgos humanos de sus personajes y dotarles de una carga simbólica y una caracterización reconocibles<sup>72</sup>. Este aspecto fue el que más atrajo a Juan José Narbón en las visitas frecuentes a este departamento del Museo del Prado, que puede resumirse en lo que publicó Karel B. Mádl en la revista *Zlatá Praha*, en 1906, al hablar de sus obras:

*Sus cuadros no cuentan ningún acontecimiento, sino que en ellos cuenta sólo lo que la gente piensa, cómo ven, cómo son, cada uno para sí mismo, o algunos juntos»<sup>73</sup>.*

En esta época de formación en Madrid, Juan José Narbón no fue, como la mayoría de los principiantes, ajeno a la influencia de Ignacio de Zuloaga, muerto cinco años atrás, pero con un eco importante dentro de la pintura oficial del franquismo. De él aprendió a imprimir en sus obras esa veta brava de raigambre goyesca donde hay un predominio de gamas oscuras a la hora de plasmar, por ejemplo, las condiciones de los campesinos<sup>74</sup>. O, como señala Dena Crosson en *Ignacio Zuloaga y el problema de España*, a asociar figuras y paisajes con afán de renovar y redefinir una identidad. Para Juan José Narbón, al igual que lo fue para Ignacio de Zuloaga, personalizar a los campesinos como algo *rudo* no es más que acercarse a una realidad que, a la par que son símbolos del pasado, conforman la existencia de un paisaje habitado en aquello que entendemos por modernidad<sup>75</sup>. Ignacio de Zuloaga recurrió al realismo de Gustave Coubert, sumándose a este interés, como señalan Carlos Reyero y Mirteia Freixa, la influencia impresionista y posimpresionista, pero contrarrestando este gusto francés con «una lectura trágica y regeneracionista del problema de España», acudiendo «a lo potente, lo recio y hasta lo agrio»<sup>76</sup>. Tal vez, el escritor y crítico Juan de la Encina resumió todos estos ejes por los que discurrió la pintura del maestro Zuloaga, aquellos que conforman un estilo que tanto admiró Juan José Narbón: el dramatismo como realidad primera y sustancial, la imaginación, los paisajes desolados e incluso el dolor. O, como Melchor Fernández Almagro escribía en 1945 al morir Ignacio de Zuloaga, Juan José Narbón también quiso que en su pintura con el tiempo

72 STEPANEK, P., «Ignacio Zuloaga, representante de la Generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX», en *AEA*, LXXVI, 301, 2003.  
73 *Zlatá Praha* XXIII, 1906, núm. 15, 19-I-1906, citado por STEPANEK, P., «Ignacio Zuloaga, representante de la Generación del 98 y su recepción en el medio ambiente checo en los primeros años del siglo XX», *opus cit.*  
74 LORENTE LORENTE, J. P., «La pasión por Goya en Zuloaga y su círculo», en *Artígrama*, núm. 25, 2010.  
75 CROSSON, D., *Ignacio Zuloaga and the Problem of Spain*, University of Maryland, College Park, 2009.  
76 CARLOS REYERO, C. y FREIXA, M., *Pintura y escultura en España. 1800-1910*, Cátedra, Madrid 1995, p. 300.



Ensayo sobre Ignacio de Zuloaga por Juan de la Encina, editado por la Sociedad Española de Librería en Madrid, 1916.

Ramón De Zubiaurre, *Romería en mi aldea*, 1957.





se reencarnara una opinión amarga, deudora de la Generación del 98, «algo caricatural hecho con viejas esencias clásicas, mezclado a interpretaciones literarias [...] espejo cóncavo que deforma voluntariamente la realidad, la cual visión, si aparece desarrollada con talento»<sup>77</sup>, la exageración de los contornos de la que hablaba Juan de la Encina:

*Mas he aquí que por su índole imaginativa no es un narrador: su talento es dramático, y, por eso, la realidad primera, la del detalle y exterioridad, no es para él sino un punto de arranque para otra realidad más profunda, más intensa, reveladora de algo sustancial. De aquí que su pintura sea pintura de «carácter». Y de ella puede decirse lo que el Karl Justi decía del arte español en general: que se advierte en la misma tendencia a dar rienda suelta a la imaginación, a exagerar los contornos hasta la caricatura...Y esta pintura zuloaguesca... por lo que se adueña primero y más briosamente de nosotros es por su fuerza dramática. Todo en ella concurre a intensificar y fortalecer el elemento dramático...Un caudal de emociones y formas del desierto: pobreza, sequedad... paisajes desolados y como enfurecidos, pueblos...En sus primeras obras de importancia, el elemento pintoresco aparece casi siempre como un elemento decorativo, gracioso, a las veces con cierta suntuosidad irónica, no llegando a rozar con lo trágico o tragicómico. Mas con el tiempo este elemento se une íntimamente con lo doloroso; Zuloaga percibe a través de la gracia externa de lo pintoresco español el gran dolor que encubre»<sup>78</sup>.*

Con quien sí tuvo un contacto directo fue con los hermanos Zubiaurre de quienes aprehendió su doble visión de la realidad. Por una parte, el estudio psicológico de los personajes con un aire de melancolía y, por otro lado, una ironía al reflejar ese mundo rural que tanto le cautivó. Pero lejos de esa exaltación nacionalista que a veces se desprende de su estilo, próximo al pensamiento de Sabino Arana<sup>79</sup> según algunos historiadores, Juan José Narbón vio en ellos una aproximación al pensamiento de la Generación del 98 y su tendencia al esperpento y a la pintura negra de Francisco de Goya. La narración y la alegoría fueron dos de las características que nuestro pintor acogió con mayor entusiasmo, así como cierto aire del costumbrismo decimonónico<sup>80</sup>. Quizá, la crónica del mejicano José Juan Tablada ilustre estos argumentos que sirvieron a Juan José Narbón para ir encajando un estilo propio caracterizado por: centrarse en tipos y paisajes, dotar a su pintura de cierto humorismo y también de melancolía, dejarse arrastrar en esta época por la influencia posimpresionista, además de sentirse unido a ellos, como se refleja en una crítica argentina de 1918, y buscar «la ra-

77 FERNÁNDEZ ALMAGRO; M., «Zuloaga y la 'españolada'», en ABC, 4-XI-1945.

78 ENCINA, J. de la, *El arte de Ignacio Zuloaga*, Biblioteca de Arte Español, Barcelona, 1916.

79 GUACH, A. M., Y MANTEOLA, P., *Arte e ideología en el País Vasco, 1940-1980*, Akal, Madrid, 1985, p. 48.

80 MARTÍNEZ GORRIARÁN, C. y AGUIRRE ARRIAGA, I., *Estética de la diferencia (El arte vasco y el problema de la identidad 1882-1966)*, Alberdiana-Galería Altxerri, San Sebastián, 1995, pp. 63-67.



Donación Rafael Tous, 19 cajas-objeto donadas al Museo Vostell Malpartida por el coleccionista en 1977.

Wolf Vostell y el Burro Fluxus, Malpartida de Cáceres, 1994.

Página izquierda: Juan José Narbón, *Duplicidad racial*, 1974.





El burro fue un tema recurrente y querido por Juan José Narbón a lo largo de toda su trayectoria.

Juan José Narbón, *La carta*, 1980.

reza, un sabor visionario, caricaturesco» y con «intención, a veces, grotesca» que se amplificó al recurrir a «pinceladas dramáticas y datos sugeridores»<sup>81</sup>:

*En la pintura de los Zubiaurre, personas y paisajes, compartidos por el silencio, se presentan resueltos a aprovechar nuestra mirada para revelarnos su íntima existencia... Sus personajes suelen estarse inmóviles, porque no les bastarían todas las gesticulaciones inimaginables para decirnos lo que quieren. Pero todo su cuerpo...todo su traje... la curva rítmica de los campos, son un puro ademán continuado. Hay en estos cuadros una incesante irradiación de intimidades. Para insinuarse en nosotros, nada en ellos necesita moverse...*<sup>82</sup>

Y este aprendizaje inicial, imprescindible para entender los ejes por lo que discurre la estética de Juan José Narbón, nos sirve para plantearnos la aparición de un nuevo universo en su obra en el que se han ido entrecruzado nociones discutibles: *naturaleza y artefacto*, sublimación –que a veces roza, como hemos apuntado, con lo existencial al dejar desnudos sus lienzos en la época más lírica- metáfora –y en este caso con toda su carga poética- y ese continuo recurrir a lo matérico como una percepción más profunda de la realidad, del mundo y de la vida, delinean otros ámbitos en los que Juan José Narbón investigó. De ahí esa insistente búsqueda de texturas que se advierte en gran parte de su producción:

*La pintura de Narbón puede pretender muchas cosas menos ser ni parecer «bonita». Puede que de momento produzca ese rechazo de lo profundamente vital que exige aproximación y simbiosis... obras en las que extrema la deformación hasta bordear lo onírico»<sup>83</sup>.*

En ese cruce de caminos entre el artefacto y la naturaleza, en esa búsqueda de la realidad, hemos de situar su estancia de un año y medio en Alemania, entre 1960 y 1961, y las ideas que ello le reportó. Fue una apertura en toda regla y supuso el inicio de una renovación profunda al entender la noción de lo interdisciplinar a la hora de plantearse el trabajo e introducir la vida cotidiana como un elemento artístico. Se inauguró un segundo bloque de tanteos y debates que llegó hasta finales de los años setenta. Una línea de trabajo que ya conocía con anterioridad al haberse relacionado en sus viajes a Madrid con Wolf Vostell y con el grupo *Zaj*, con sus planteamientos de acción y con la paradoja de debatir ideas comunes y tener autonomía creativa sin interferencias. Supo que los materiales y las estructuras en el arte tiene el mismo valor<sup>84</sup>, sopesó la dualidad que las obras entrañan entre lo apolíneo

y lo dionisiaco, también cómo el hecho creativo nunca se da por acabado ni cerrado al ser fragmento de vida y valoró las aportaciones de Marcel Duchamp y John Cage a la hora de concebir una acción. Su relación con Walter Marchetti le reportó el considerar el azar como agente plástico ya que la reinterpretación deja claro la «indiferencia estética» de los objetos al recrearlos y organizarlos al mismo tiempo con el fin de que la propuesta tenga sentido para el espectador y se convierta en obra de arte. Este aluvión de argumentos totalmente nuevos determinó el que Juan José Narbón se planteara liberar al arte de la condición a la que hasta ese momento estuvo sujeto, dentro de su concepción artística en esos años, y en consecuencia librar a los objetos de su propio entorno. Wolf Vostell argumentaba esta estrategia y dentro de este tenor, después de romper su relación con Juan José Narbón, ya en 1979, de la siguiente manera:

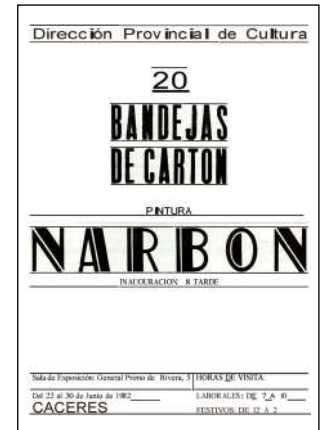
*Desde el principio fue mi intención la de comparar al mismo nivel cultural las obras de la vanguardia artística FLUXUS-HAPPENING con los rituales y comportamientos de trabajo del pueblo. De establecer un diálogo entre campesino y artista. En esta escuela de Arte en Malpartida, todos son alumnos y todos maestros. Arte es Vida-Vida es Arte. No es necesario dominar al hombre que habla con las estrellas, que conoce el calor, él comprende al artista, como el vanguardista Fluxus valoriza y santifica los valores de la sencillez, el grito del pájaro, el idioma de las piedras»<sup>85</sup>.*

Un mundo de nuevos comportamientos que le sugirieron introducir en el arte no sólo procesos para igualarlo con la vida, sino otros elementos, como los «documentos históricos» de nuestra era, para revisar, como señala la profesora Lozano Bartolozzi, *la mirada contemporánea*<sup>86</sup> con premura. La continuidad de aquella amistad que tuvo con Wolf Vostell la hallamos en el contacto directo que se dio entre Juan José Narbón, hacia 1977, y los colectivos catalanes. Fue una relación decisiva para dar ese viraje en su concepción del arte. La Galería G de Barcelona, cuyos componentes llevaron a cabo en los años setenta una serie de acciones relacionadas con el arte conceptual y el *body art*, que no dejaron indiferente al público, fue capital en la vida artística de Juan José Narbón al recurrir a objetos, fotografía o diapositivas, con el fin de provocar estupor, sorpresa o reflexión. Esta visión múltiple o esa ambigüedad significativa, que luego trasvasaron a un soporte gráfico, fue la que causó el cambio de rumbo en su trayectoria. En ese momento tomó conciencia de la crisis cultural en la que vive el hombre contemporáneo, de la importancia de sensibilizar al público sobre el hecho artístico, sobre su naturaleza mental y sobre el carácter experimental de las obras. Los artistas de la Galería G pusieron de manifiesto las divergencias

núm. 99-100-101, enero, febrero, marzo, 1994; COLLADO, G., «Ante el espectador», en *Lápiz*, núm. 108, enero, 1994.

85 VOSTELL, W., *¿Por qué Malpartida de Cáceres?*, folleto que editó la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres en agosto de 1979.

86 Véase DEHÓ, V. *et aliiem, I disastri Della pace*, Chartra, Milán, 1999 y LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *Wolf Vostel (1932-1998)*, Nerea, Madrid, 1999, ver introducción.



Juan José Narbón con 20 bandejas de cartón nos ofreció en 1982 una imagen conceptual de su obra, incluyendo un breve manifiesto.

Modest Cuixart realizó en los años sesenta este *Homenaje Antonio Gades*.





Enric Marquès, *Pagès*, 1964.

La estancia de Juan José Narbón en Gerona deparó una visión crítica del mundo rural, iniciándose en su pintura la denuncia de determinadas situaciones sociales. Juan José Narbón, *Campesino greco*, 1974.

Jean Fautrier, *Les verres*, 1946.

que existían en el arte a la hora de enfrentarse a la relación entre objeto y lenguaje<sup>87</sup>, una lección que Juan José Narbón no olvidó nunca.

Este vínculo que estableció con los conceptuales tiene su precedente en su estancia en 1975 en Gerona. Este año le supuso, en primer lugar, comenzar a materializar las experiencias vividas en Alemania en 1960, cuyos polos de atracción fueron Paul Klee y Wolf Vostell, a quien ya conocía desde 1958 cuando estuvo en Cáceres. Con Wolf Vostell experimentó cómo la realidad cultural incluye en su seno todas las disciplinas conocidas, cómo es preciso tener un contacto directo con el espectador, cómo el artista ha de ser extremadamente reflexivo y transmitir mensajes que a veces no se puede representar, como a través de la deconstrucción se puede configurar el mundo y la vivencias forman parte esencial del arte<sup>88</sup>. Por su parte, la figura de Paul Klee fue un descubrimiento por su sensibilidad exquisita y le llevó a:

*Lo permea l'idea del dualismo concettuale che si compone in unità: movimento e contromovimento si dispongono in significativa armonia, divenendo funzioni nell'ambito dell'immagine. Ogni energia esige il proprio complemento — per meglio dire, un compimento: così essa può attuare una situazione che, superando il gioco delle forze, riposa in se stessa; a essa corrisponde il «simultaneo comporsi delle forme»; il moto trova il proprio compimento nel compensarsi con la quiete<sup>89</sup>.*

En segundo lugar, el alejamiento de Cáceres le encauzó a elevar cualquier manifestación rural a una categoría superior, sobre todo a partir de la segunda mitad de los años setenta, incluso yendo a contracorriente. Se resistió a ese abandono secular al que Extremadura estuvo avocada también desde los inicios del desarrollismo franquista. Juan José Narbón desde la distancia antepuso, al igual que Miguel Delibes, Avelino Hernández, Jesús Moncada, Mercedes Álvarez o José Manuel Navia, cada uno en su faceta, su criterio y dio profundidad a este hecho social y a sus consecuencias, a la indiferencia y a la relativa prosperidad económica lejos del medio agrario:

*...el abandono constituía toda una metáfora de la vida y, a la vez, de la deriva de un país, el nuestro, que se avergonzaba de su pasado y su historia a medida que se modernizaba<sup>90</sup>.*

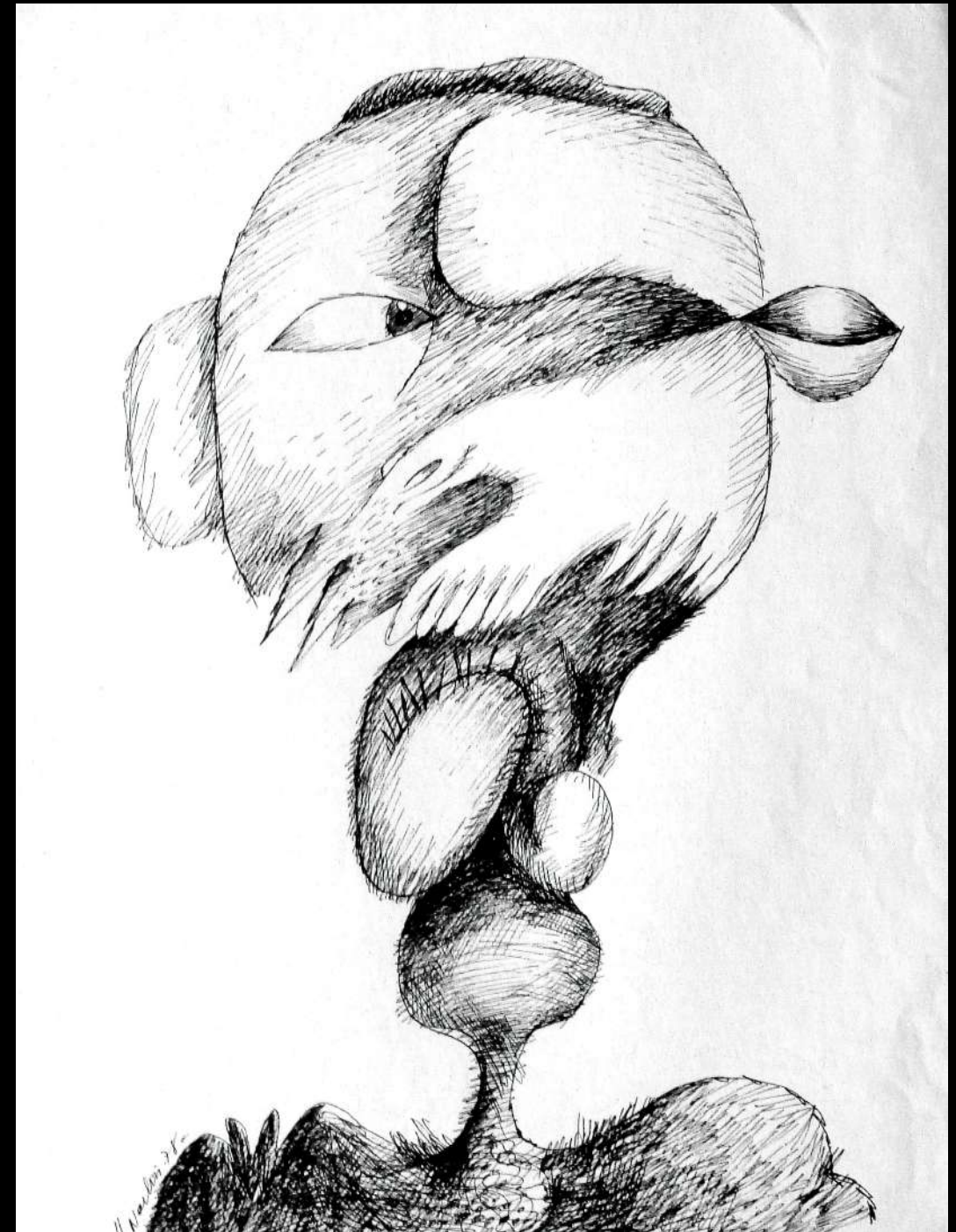
Esta reflexión hecha desde la lejanía por Juan José Narbón y escrita magistralmente por Julio Llamazares en 2017 para describir la España interior, concluyó en un nuevo itinerario que ya no abandonó nunca,

87 El desarrollo de los artistas puede verse con detenimiento en la conferencia dada el 22 d enero de 1977, LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *El grupo de la Galería G de Barcelona y el arte conceptual*, Museo Vostell-Malpartida, Cáceres, 1977.

88 FERNÁNDEZ CONSUGRA, C. B., *Contemplando el performance art*, Ediciones Cumbres, Madrid, 2016, pp. 27 y ss.

89 KLEE, P., *Teoría della forma e della figurazione*, Giangiacomo Feltrinelli Editore, Milán, 1984, p. 26.

90 LLAMAZARES, J., «Volver a los pueblos fantasmas», *opus cit.*



Juan José Narbón, *Cabezas*, 1977.

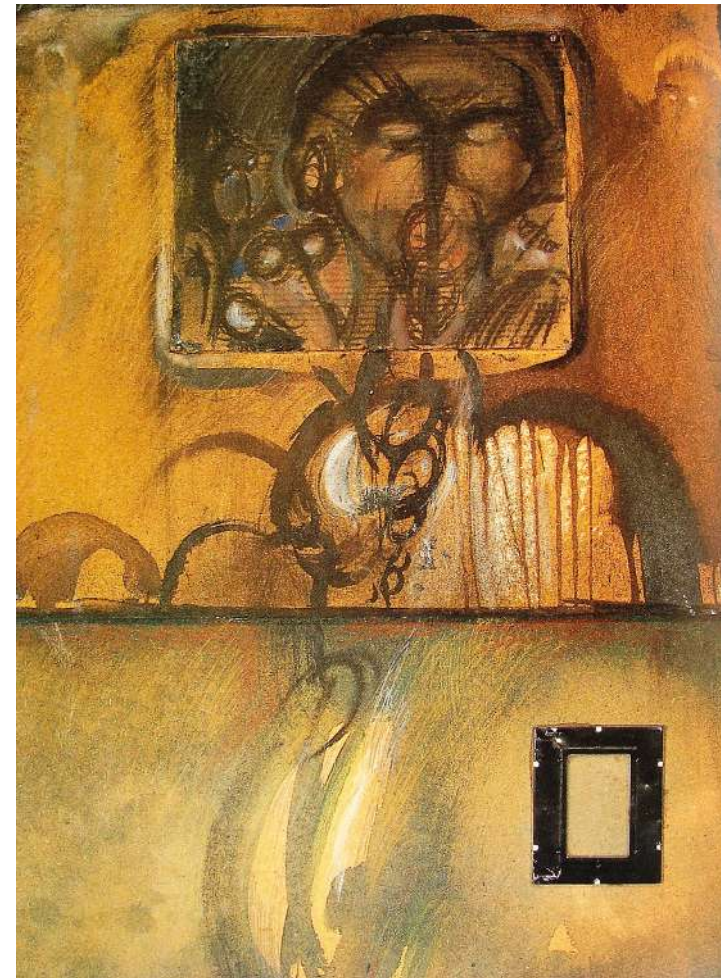


fuese desde sus pinturas, sus collages o desde el dibujo. Una búsqueda de su lugar en el mapa, fruto de una crisis existencial que le llevó hacia lo atávico, a encontrar cierto consuelo en la tierra para hallar certezas, introspecciones éticas muy alejadas de aquellos deseos románticos y muy apegado a la sencillez que brindan los espacios rurales. Gerona fue el pretexto para pintar un universo intangible, la ruralidad en toda su crudeza, una manera de tomar conciencia, de registrar la realidad<sup>91</sup>. Juan José Narbón lo dejó escrito en 1981 cuando hablaba de buscar su personalidad, de las dudas que le surgieron, de los ensayos que hizo, de su acercamiento al expresionismo abstracto sin apostar por ello, de su postura con respecto a Antoni Tàpies o sobre Modest Cuixart que no llegó a calar en sus creaciones, de su admiración por Jean Fautrier y de encontrar en Extremadura «el entorno, la denuncia de la forma de vivir del campesinado: incultura, prejuicios...»<sup>92</sup>.

Para entender este cruce de gusto hemos de analizar la influencia que dejó el *Grupo 11+1*, a pesar de su fugacidad y de su escasa presencia en el panorama artístico. Sin embargo, ahí están presentes algunos de sus componentes, poco considerados a la hora de enjuiciar su figura, que abrieron nuevos horizontes a Juan José Narbón y definieron su pintura disipando gran parte de sus temores y dudas: Pía Crozet y sus «esculturas abstractes inspirades en les illes gregues, i peces que recreen les marques de picapedrer de la Girona medieval... de les dues vies paral·leles, l'abstracta i la figurativa, que ha seguit Crozet segons la necessitat»<sup>93</sup>; Domènec Fita y su trabajo en diferentes soportes y con diversos materiales con el fin de conseguir una abstracción radical «amb una visió integrada i integral de l'art que l'ha dut per camins de permanent recerca i experimentació»<sup>94</sup>; Enric Marquès y su «lluita antifranquista [que va] portar a transformar el seu llenguatge per tractar temes de denúncia política i social... amb imatges iròniques i punyents sobre la guerra i la fam... sèries crítiques amb el capitalisme, com *Els atletes del consum*, amb pintures de paisatges del Gironès, pels quals sempre va sentir una forta atracció»<sup>95</sup>; o, finalmente, José Niebla y aquella urgencia visceral, su rigor analítico a la hora de escudriñar en los referentes culturales puesto que «su obra, fruto de los impulsos y las pasiones, es una de las que más difícilmente puede ser enmarcada en el contexto de su tiempo y de su país y, de hecho, siempre ha sido considerado como un francotirador»<sup>96</sup>.

Y, en tercer lugar, ha de anotarse que su estancia en Gerona fue concluyente a la hora de representar esta categorización del campo extremeño tan añorado. Cataluña se había convertido en el centro del

91 BARROSO, M. A., «Una naturaleza entre el deseo y la fábula», en *ABC Cultural*, 4-II-2017.  
 92 Escrito de Juan José Narbón para el catálogo de su exposición en la Casa de los Caballos entre 1981 y 1982.  
 93 CAMPS, E., «La Casa de Cultura mostra una retrospectiva de Pía Crozet», en *El Punt Avui*, 2-V-2016. <http://www.joaquimnadal.cat/domenec-fita/> [15 de junio, 2017].  
 94 FALGÀS, J., *Enric Marquès: La col·lecció de l'artista (1948-1989)*, Ajuntament de Girona, Gerona, 2015.  
 96 BORRÀS, M. L., *Niebla. Pinturas 1987-2009*, Fundació Josep Niebla, Gerona, 2009.



Juan José Narbón, *Sociedad de consumo*, 1970.

campo artístico y Madrid, como apunta Simón Marchán Fiz, en la periferia, confrontando innovación barcelonesa y ensimismamiento mesetario<sup>97</sup>. Las innovaciones artísticas del conceptualismo español calaron en esa articulación ideológica y estética de Juan José Narbón, en su crítica activa, en su denuncia, en su radicalidad y en su interés por un trabajo en común. Sin duda, este posicionamiento ya venía de sus contactos en Alemania y muy influido por la figura de Wolf Vostell. Pero nuestro artista fue más allá de lo que en ese instante se entendía como «simple acción política» y de ahí que su planteamiento plástico sobreviviera a la crisis que afectó al arte conceptual y a sus derivados, a la rigidez de la vanguardia antifranquista<sup>98</sup>.

97 PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Akal, Madrid, 2007, véase el prólogo de Simón Marchán Fiz y p. 234.  
 98 MARCHÁN FIZ, S., «Después del naufragio», en *Fuera de Formato*, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Madrid, 1983, pp. 9-12.





Juan José Narbón,  
serie *Campo de concentración*, 1975.

La exposición *Vanguardia artística y realidad social: España 1936-1976* le vino a dar la razón cuando se entendió que esta revisión que se hizo del arte español no era más que el final de una etapa en nuestro país, incluyéndose todas las manifestaciones conceptuales<sup>99</sup>. Y coincidió con Juan Hidalgo, como escribe Mónica Gutiérrez Serna en *Fuera de Formato, continuidad y presencia del arte conceptual español en 1983*, en que «la componente política del arte es inevitable; incluso, volviendo a otra época, evidentemente el pintor de paisajes no tenía problemas, pero es precisamente porque sus paisajes eran políticos»<sup>100</sup>.

En sintonía con este ambiente y fiel a este espíritu, Juan José Narbón a su regreso a Cáceres se vinculó de manera decisiva al Museo Vostell Malpartida y al Centro Creativo que se inauguró en esa localidad y cuya dirección recayó en él para educar y propiciar iniciativas en los comportamientos contemporáneos<sup>101</sup> a través de una exposición de los dibujos-proyectos de *V(H)OAEX* y obras recientes de su propia mano. Entendió que el arte podía tener otra opción estética que rompiera las ideologías, las formas de vida e, incluso, las costumbres: «un hecho diferencial... que

99 BOZAL, V., «Para hablar del realismo no hay que hablar del realismo» en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976. pp. 111-136.

100 VALCÁRCEL MEDINA, I., «Juan Hidalgo-Isidoro Valcárcel Medina», en *Lápiz*, núm. 90-101, *opus cit.*

101 GUARDADO, M., *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, La Fábrica Editorial, Madrid, 2011, p. 223.

inauguró prácticas como la acción, la transformación de las relaciones entre arte y lenguaje, arte y naturaleza... brindando una novedosa dimensión al objeto»<sup>102</sup>. El fruto que se recogió de este *postulado* no fue otro que la creación en 1978 del Colectivo Cacereño, compuesto por Fernando Carvajal, Valentín Cintas, Ángel González, Emilia G., Luis Casero, J. J. Gutiérrez y Carlos Pazos, participando en la primera Semana de Arte Contemporáneo de Malpartida con el *happening Yerva sobre el asfalto, asfalto sobre Yerva*. No fue más que el eco de aquella renovación artística que se dio entre 1966 y 1967 en España, cuando en el tardofranquismo se incorporaron desde el exilio ideas que dieron un vuelco sustancial con sus postulados *neovanguardistas* al mundo de las letras, al cine con el experimentalismo, al arte con la diversificación de lenguajes, como las argumentaciones pop que convivieron con los *collages*, al conceptualismo, a la figuración (al frente del Equipo Crónica), a las galerías y a la tenue expansión de sus mercados (aunque la mayoría de las veces con poco criterio).

Fueron, pues, los años en los que los intelectuales buscaron una posición personal que compitió con la vía colectiva; posturas que les identificasen e hicieron mella en una burguesía que se aficionó al coleccionismo (a veces indiscriminado), provocando, eso sí, una «inflación» de informalismo, que rivalizó con las tendencias realistas y figurativas (Juan Genovés o Juan Barjola), con los geométricos (*Nueva Generación, Antes del Arte, Generación Automática del Formas Plásticas*), los conceptuales, la poesía experimental y, sobre todo con el pop. No existió en aquel momento una estética común pero sí un clima propicio para que se multiplicaran los grupos (llegando a existir más de cien)<sup>103</sup> alentados por una nueva hornada críticos y artistas que dieron paso a un relevo generacional muy importante. El precedente de este intento lo tenemos en aquel Grupo 11+1 donde la heterogeneidad fue la tónica y, la vez, supuso un enriquecimiento extraordinario al confluír distintas disciplinas que fueron desde los vitrales a la escultura, el dibujo o la pintura.

Así, el Colectivo Cacereño se sumó a otros grupos, como el liderado por Alexandre Cirici Pellicer, el que apadrinó Rafael Santos Torroella y estuvo formado por alumnos suyos de la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, Eduardo Arranz-Bravo, Rafael Bartolozzi, Robert Llimós y Francesc Artigau al que se incorporaron Gustau Carbó Berthold y Jordi Olivares. Algunos de estos artistas participaron en esa I SACOM con *Convivencias*, simulando «una especie de república democrática del arte en la que puedan convivir tanto los artistas como la gente del pueblo»<sup>104</sup>. Algunos dejaron su obra en la llamada *Colección de Rafael Tous*; una co-

102 PARCERISAS, P., Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980, *opus cit.*, pp. 12-13.

103 Por ejemplo, la Escuela de Zaragoza, Grupo Hondo, Grupo Síntesis, Equipo Crónica, Castilla 63, Estampa Popular, Ciclo de arte Hoy, Nueva Generación, Equipo Diseño...CASTRO ARINES, J., «El arte en Madrid: los años críticos», en *Madrid, el arte de los 60*, Comunidad de Madrid, 1990, p. 57. BARROSO VILLAR, J., *Grupos de pintura y grabado en España. 1939-1969*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1979.

104 LÉPICOUCHÉE, M. H., «El Museo Vostell Malpartida: el arte de la convivencia-la convivencia del arte», en *Secuencias 76/06*, MEIAC, 2007, p. 252.



Juan José Narbón, *Sin cosecha*, 1975.

Juan José Narbón, *Campesinu*, 1983.

lección valorada hoy por los historiadores del arte como una explicación consecuente de un periodo trascendental en el arte español en la que entrecruzaron las posturas estrictamente ideológicas, como las de Rafael Armengol, Artur Heras o Manuel Boix, el informalismo dramático de Daniel Argimón, la representación de lo absurdo por parte del Equipo Crónica o la obra como controversia a través de Eduardo Arranz-Bravo y Rafael Bartolozzi.

El arte se abrió a la filosofía, a la sociología y a la cultura popular con el afán de «ampliar la receptividad y la capacidad de audiencia». El artista asumió las tareas del crítico y elaboró, como es el caso de Juan José Narbón, textos que hemos de tomarlos como teóricos –en la medida de lo posible– y sus obras hay que entenderlas como verdaderos documentos<sup>105</sup>. Pero, lejos de reducir el arte conceptual en Cataluña y al margen de la polémica que surgió en 1983 con motivo de la exposición *Fuera de Formato* entre Nacho Criado, Concha Jerez y Teresa Camps, el Museo Vostell Malpartida y la contribución de Juan José Narbón, debemos de tenerla muy presente tanto colectiva como individualmente.

Toda una catarsis que en Extremadura se dejó notar de manera muy especial desde la llegada de Wolf Vostell al mediar la década de los años setenta, sobre todo en los ambientes cacereños al proporcionar nuevos lenguajes para describir la realidad lejos de la idea de representación que hasta ese momento había imperado en nuestro panorama artístico y muy cercano a unas actitudes más reflexivas y con ciertos visos sociológicos y filosóficos. Poco a poco la creatividad de Juan José Narbón adquirió, ya desde 1976 con los cuadros dedicados a la sociedad de consumo, tintes más ásperos y silenciosos, herencia de los hermanos Zubiaurre, pero al mismo tiempo esa creatividad se volvió más comprometida con su entorno, involucrando, incluso, al espectador con el fin de que tomase partido. Ahora la interpretación de la tierra hundía sus raíces en una mezcla de lo español donde confluyeron aquella angustia espiritual e ideológica de Aureliano Beruete desde su visión realista a la luz del impresionismo, la caricatura de José Gutiérrez Solana y la abstracción en busca de la esencialidad de Juan Manuel Díaz-Caneja, para mostrarnos su Extremadura y, en consecuencia, tratar de conseguir una nueva imagen de ella que nada tenía que ver con la complacencia. Su obra, a pesar de ese abigarramiento de objetos, pasó a ser un tanto más sintética, sobre todo en algunos dibujos realizados en el cambio de década entre los años setenta y ochenta, llegando a ser una mera sugerencia gracias a una contraposición de ritmos que se quiebran continuamente en la tela o el papel. Sin embargo, la desolación y el desgarró ocuparon un primer plano en sus pretensiones, en esa «tensa ideología» que imprimió a sus obras:

105 PARCERISAS, P., Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980, *opus cit.*, pp. 20 y ss.

la existencia humana se convirtió en el eje central de su universo pictórico y todo lo que la rodeó parecía como si se humanizara<sup>106</sup>.

Juan José Narbón nos presentó, en este sentido, una verdad, su verdad, no prevista en ninguna regla estética al uso. Expresó sus sentimientos y reflejó unos hechos concretos al penetrar en la identidad de sus elementos desvelándonos sus contrastes y sus semejanzas al relacionarlos entre sí. Y, además, a ello le sumó otra verdad, la literal, la de la palabra escrita en las composiciones. Sus únicas ambiciones artísticas se centraron en esta época en ser fiel a una idea, en aprehender la esencialidad de la tierra y en la lealtad a las tierras que habita. Para ello basta mirar la serie *Gerona* o el cuadro *Sin cosecha*, fechados en 1975, donde el paisaje sirve de fondo a la escena para denotar una situación y cambiar la visión casi invariable que se tenía sobre el paisaje extremeño. Recurrió a «colores parduscos y ocres... relacionados con la aridez y la dureza física y mental... [para] alcanzar mayor precisión en la plasmación de su universo interior y de su relación con el entorno»<sup>107</sup>; una mirada que nada tiene que ver con la idealización de otros artistas coetáneos, como la «calidez aterciopelada» de Jaime de Jaraíz, con la pintura barroca de Manuel Santiago Morato en la que «no hay nada seco ni vacío», con «las superficies irisadas» de José Massa Solís o con esas composiciones de colores vivos y brillantes de Juan Carrillo en las que el tiempo no cuenta<sup>108</sup>, por poner algunos ejemplos. Y Juan José Narbón fue más allá de todas estas visiones, sumando, como los viajeros extranjeros que escribieron sobre los paisajes españoles, una mirada mucho más profunda a ese aspecto desnudo del que hablaba Samuel Edvard Cook en 1843 al atravesar la penillanura trujillano-cacereña:

*...sus impresiones [la de los viajeros] y sus juicios suelen ser más directos y originales, no están mediatizados por interpretaciones o visiones preconcebidas. A la hora de enfrentarse al paisaje de España, los viajeros románticos no podían apoyarse en estereotipos acuñados con anterioridad. A diferencia de lo que ocurría con los aspectos históricos, sociales o políticos –que contaban con precedentes interpretativos, a menudo literarios, susceptibles de ser utilizados–, el paisaje concebido en términos modernos era una realidad nueva, modelada por los puntos de vista románticos, con nuevos valores y significados, que demandaba, para ser debidamente entendido, actitudes y perspectivas igualmente nuevas. Los viajeros llevaron así a cabo un verdadero descubrimiento*

106 ARGULLOL, R., *El héroe y el único*, Destino, Barcelona, 1990.

107 CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura», en *Norba-Arte*, Universidad de Extremadura, Vol. XXV, 2005.

108 RUBIO, J., «Jaime de Jaraíz», en *ABC*, 2-V-1985; GARCÍA VIÑOLAS, M. A., «Manuel Santiago Morato», en *Diario Pueblo*, 22-V-1974; CARDALLIAGUET QUIRANT, M., «La estilización pictórica y el cubismo cromático del pintor Massa-Solís», en *Massa Solís*, Consejería de Educación y Cultura-Instituto Español de Viena, Cáceres, 1990, pp. 13-14; NASSARRE, Ph., «Ces femmes silencieuses», en *L'Amateur d'Art*, núm. 592, París, 1976.



Juan José Narbón, *Acuarela*, 1978.





Museo de la Casa de los Caballos antes de la remodelación que se hizo al iniciarse los años noventa.

del paisaje español, en el que se plasmaron con fidelidad las claves del paisajismo...<sup>109</sup>

Quizá y a tenor de mirar más allá de un paisaje,, en este punto quepa reseñar la idea de Andrés Trapiello en su libro *La España negra/José Gutiérrez-Solana*, que recogía hasta ese momento textos inéditos del pintor y escritor, cuando habla de ese «universo de los desamparados, la alucinación de sus paisajes y unas criaturas aplastadas por su carnavalesca sinrazón, y, desde luego, a la terrible verdad de saber que no somos muy diferentes de nuestras máscaras ni nuestras máscaras muy distintas de nosotros»<sup>110</sup>, un pensamiento muy próximo al universo de nuestro artista donde siempre se vio reflejado. Dicho de otra manera y sustituyendo esa verdad por gravedad, Gregorio Marañón expresaba así esa mirada tan querida por Juan José Narbón:

*El artista español puede representar lo feo; como los monstruos de Velázquez; o lo horrible, como las llagas de los leprosos de Murillo o los cadáveres corruptos de Valdés Leal. Pero nada de esto es triste, porque está lleno de esperanza... Lo mismo en el arte popular. Gravedad siempre, bajo la apariencia del dolor y del contento ruidosos... En la gravedad está lo imprevisto, porque lo que cambia no es lo grave sino todo lo demás*<sup>111</sup>.

Antonio Zoido lo describía ya con su prosa así en 1974, como si Juan José Narbón dejara a un lado su realismo netamente figurativo para dar paso a una rudeza elemental, a un grito, a una llamada, a la consecución de efectos dramáticos, a la sinrazón o a esa gravedad que ya en 1942 expresa Gregorio Marañón, como si nuestro pintor no entendiese que el paisaje no es tal sin sus habitantes:

*La fuerza de la materia anímica, las ostentosas moles de oscuras curvas irracionales, el latido de lo telúrico y casi oculto del paisaje, fascinan al pintor que quiere y sabe anudar subterráneos motivos a la efigie del hombre en soledad y casi desvalido...porque rudeza y ternura aliadas hacen la mejor coyunda...*<sup>112</sup>

Esta línea de trabajo fue la que mantuvo a lo largo de más de una década, entre 1976 y 1985. Un periodo que coincidió con la apertura del Museo de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos, con su paso por el Servicio Territorial de la Consejería de Educación y Cultura y con

109 ORTEGA CANTERO, N., «Los viajeros románticos extranjeros y el descubrimiento del paisaje de España», en <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp/article/viewFile/181/182> [17 de enero, 2017].

110 *La España negra/José Gutiérrez-Solana*, véase el prólogo de Andrés Trapiello, La Veleta, Comares, Granada, 2000.

111 MARAÑÓN, G., «El alma de España y del arte español», Manuscrito inédito de la conferencia dictada durante *La Quinzaine de l'art espagnol*, París, 1942 (Fonds Galerie Charpentier, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, París), en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016, pp. 113-114.

112 ZOIDO DÍAZ, A., «Pinturas de Juan José Narbón», *opus cit.*



Juan José Narbón, serie Gerona, 1975.

su labor docente en la Escuela de Bellas Artes de Cáceres y Plasencia. Durante estos años de introspección su obra alcanzó una madurez notable al plasmar la realidad sin ningún atributo. Representó un entorno descarnado, siendo su objetivo traducir en sus obras la condición humana, clara impronta de su paso por el informalismo. Fue el momento en el que recurrió a materiales considerados como no artísticos, a materiales reciclados con los que formó diferentes collages; una especie de nueva figuración que ensambló y uniformó con colores terrosos para argumentar esa condición humana en la que se difumina la materia y el espíritu, el hombre y la naturaleza con un objetivo claro: buscar motivos en el mundo real y transformarlos en metáforas. Una reflexión sobre nuestra propia vida, sobre el destino trágico del mundo rural, sobre la reivindicación de un estilo casi de supervivencia que rompió los propios límites del arte, sobre «la marginación de los artístico en la vida cotidiana»<sup>113</sup>. Interiorizó de una manera u otra la tierra y a aquellos que la viven y la soportan con sus formas y costumbres. Y, como consecuencia de los conceptualismos, la fuerza de la individualidad se sobrepuso a la del colectivo, abriéndose una nueva etapa en su trayectoria que ya nada tiene que ver con esa visión más placentera de creaciones anteriores, desarrollando con ello el tercer bloque que abarcó hasta 1990:

113 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», *opus cit.*, p. 54.





Juan José Narbón, *Cristu Benditu*, serie *Bandejas*, 1982.

*Narbón se va encontrar consigo mismo y con la desnuda piel de su región extremeña... sacudiendo, de momento, mimetismo, a la vez que creaba una obra personalísima y una mitología individual... un rico retablo de labriegos y campesinos, cuyos cuerpos y almas visualizó con retina perspicaz, ofreciéndonos una espléndida galería de rostros y semblantes<sup>114</sup>.*

Esto es, Juan José Narbón en esta época comenzó a distinguir entre una imagen que fija un concepto, su idea anclada en un costumbrismo pintoresco, y la que es capaz de ponerlo en movimiento a través de esa fe que siempre tuvo en el mundo rural y que se materializó durante esos años en la desolación, el drama y la esencialidad que poseen todos sus cuadros y, a la par, en todos sus pensamientos escritos en los innumerables dibujos. Basta mirar los cuadros expuestos en 1982 en la Casa de los Caballos para percibir cómo la «tragedia es un móvil continuo en Narbón... no es una reflexión estática y estética sino un impulso de espíritu combativo y de espíritu revulsivo»<sup>115</sup>. Para llegar aquí, sintió la necesidad de recurrir a expresiones artísticas ya tratadas y transformadas a lo largo de los años cincuenta y sesenta, siendo, como hemos visto, imprescindible la «colaboración» de muchas personas y la confluencia de aspectos históricos. Esos dos aspectos determinaron, como apunta José Ramón Danvila, el que la suma de recursos artísticos hasta ahora acumulados y una toma de conciencia sobre la realidad del mundo rural, el ser testigo y dar cuenta de ello a través de sus cuadros, le condujeron a elaborar otros códigos que no dejan de ser ambiguos al estar entre la provocación y la mera representación:

*Coincidiendo con el inicio de los años ochenta, la obra de Narbón recobra el pulso de una figuración, pero convertida ahora en un apunte más que en un efecto. Es una figura mucho más sintética cuyo desarrollo se verá completado en los años siguientes... se establece una mayor sutilidad signica porque cada símbolo va a cobrar una mayor carga dramática... No es un proceso caprichoso sino muy meditado... Es una idea que le llega a Narbón por dos vías: la lucha entre la oferta étnica y el lado crítico, de una parte, y las teorías del gesto nacidas en los expresionistas abstractos, por otro<sup>116</sup>.*

La búsqueda de un lenguaje propio centró toda la atención de Juan José Narbón durante este periodo. Una investigación sobre una sintaxis en la que cada motivo se entrecruzaron símbolos, información y proyección para que la obra pudiera entenderse. Sin embargo, esta exposición cacereña de 1982 abrió un horizonte más amplio al incorporar de lleno una mirada visionaria repleta de sugerencias y presentimientos:



Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, 1953.

<sup>114</sup> VAZ-ROMERO NIETO, M., «Narbón y su pintura conciencia», en *Revista Alcántara*, núm. 71, 2009.

<sup>115</sup> LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Narbón», en *Narbón 1981-1982*, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1982.

<sup>116</sup> DANVILA, J. R., «Y debajo de todo, la tierra», *opus cit.*, pp. 23-27.



una concepción del arte y su doble que nos muestra una segunda lectura de sus creaciones ya que existe una similitud entre la realidad y la ficción; una paradoja que le permitió establecer una frontera clara y, a la vez, confusa entre lo representado y lo imaginado, coexistiendo las dos planos posibles y provocando una nueva realidad donde los elementos adquieren un valor por encima de lo que expresan por sí solos<sup>117</sup>; elementos y lecturas que según avanzaron los años se fueron simplificando. Es en esta etapa cuando Juan José Narbón recurrió a las circunstancias que le rodearon para presentarnos una realidad que él desveló a través de una serie de códigos culturales: ordenó su mundo y lo clasificó atendiendo a cuestiones que tienen mucho que ver con la cultura.

Su verdad, más que fijarse en la filosofía o en la ciencia, se basó en un orden subyacente que se nos presenta en sus obras, siguiendo a Michel Foucault en su ensayo *Las palabras y las cosas*, como experiencias o reflexiones desnudas que nos muestran cómo debajo de la representación existe de manera implícita otro orden mucho más complejo. O, como señaló en su día José Ramón Danvila, Juan José Narbón sobrepasó los modelos naturales y amplió sus recursos expresivos «para establecer correspondencias más profundas con su entorno, evocadoras por lo común de la pobreza, la soledad o la alienación»<sup>118</sup>. Se estableció en su modo de pintar una estrecha relación entre la obra y su tiempo y, como anotara Jean Bazaine en sus *Notas sobre la pintura de hoy*, «nadie pinta como quiere. Todo lo que puede hacer un pintor es querer con toda su fuerza la pintura de que es capaz su tiempo»<sup>119</sup>. Esto es, Juan José Narbón no buscó las formas en la historia del arte, como en su periodo de aprendizaje, sino en «las resonancias del tiempo», en una libertad sujeta a los límites temporales<sup>120</sup> que cristalizó, así, ese afán que siempre tuvo por la audacia y por lo genuino, y de los que habló Antonio Zoido en una de sus críticas<sup>121</sup>.

Sus códigos expresivos no fueron sino el trasvase a una superficie de sus sentimientos, otra manera de estar en este mundo; fue el reflejo de aquella soledad que modifica la percepción, descrita por Pablo Palazuelo en un catálogo de Juan José Narbón, y hace referencia a un estado del espíritu, a esa realidad psíquica omnipresente, muy alejada de cualquier carácter epicúreo y próximo, como advierte Alberto Pérez al hablar de la soledad de los pintores<sup>122</sup>, a una tensión vinculada a la angustia

117 RUIZ DE SAMANIEGO, A., *La inflexión posmoderna, los márgenes de la modernidad*, Akal, Madrid, 2004, p. 62.

118 DANVILA, J. R., «Y debajo de todo, la tierra», *opus cit.*, p. 17.

119 BAZAINE, J., *Notas sobre la pintura de hoy*, Graficas Torres, Pontevedra, 1952. (BAZAINE, J., *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Seuil, París, 1953).

120 JAFFÉ, A., «La pintura moderna como símbolo», en *Humanitas*, año 12, núm. 48, 2007. Se refiere a un aforismo de Franz Marc y a Kandinsky en su ensayo *De lo espiritual en el arte*: «Los grandes artistas no buscan sus formas en las brumas del pasado, sino que toman las resonancias más hondas que pueden del centro de gravedad auténtico y más profundo de su tiempo». Kandinsky en su libro, *De lo espiritual en el arte*, dice que «Cada época recibe su propia medida de libertad artística, y aun el genio más creador no puede saltar los límites de la libertad».

121 ZOIDO, A., «J. J. Narbón, o la fidelidad a una pintura», en *Hoy*, 3-I-1990.

122 La soledad, vista con necesidad y fatalidad, es desasimiento y angustia, y esta es la que se



y al pensamiento existencial contemporáneo, a una soledad tan radical y orteguiana que se encarna en su propia verdad y puede resumirse en:

Juan José Narbón, *Fiesta*, 1981.

*Más que como un aislamiento, la soledad se vive como una situación de fractura en la comunicación con el otro. De ahí que el laberinto de la soledad es una imagen que condensa el significado histórico [de una tierra]. El recorrido por el interior del laberinto tiene un propósito: llegar al centro, en donde le aguarda el conocimiento de sí mismo; solo entonces podrá salir al encuentro con los otros y aspirar a la comunión. No puede dejarse de lado que las significaciones del sentimiento de soledad se generan en un aquí y ahora; por ello, están asociadas no solo a un tiempo, sino también a un topos. Los lugares que han sido propios de la soledad deben esa condición a elementos naturales, pero también a su carácter simbólico... La soledad vive siempre en un juego de oposiciones: lo abierto y lo cerrado, lo de fuera y lo de dentro, el sí mismo y la otredad, diálogo y silencio, semejanza y diferencia, soledad y comunión. Si en ocasiones resulta de una elección libre, en otras es producto de la fatalidad. Hay la soledad buscada, deseada, y la soledad que se padece, porque equivale al abandono, al desamparo»<sup>123</sup>.*

nos hace evidente en la filosofía o en el mundo de las artes visuales cuando se aparece a la conciencia como espacio ineludible y fatal, y cuando encarna en el objeto psíquico como carga de representaciones alienadas o absurdas. PÉREZ, A., *Las soledades en dos pintores chilenos*, Fértil Provincia, Santiago, 1992, pp. 13-14.

123 RICO MORENO, J., «Hacia una historia de la soledad», *Historia y Grafía*, 2014, (enero-junio): [21 de junio, 2017], disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58938125003>>



Juan José Narbón, *Pescador en tierra*, 1993.

Esta época es sin duda la de mayor complejidad en su trayectoria y la que abrió todas las vías de especulación en su planteamiento estético. Situó el mundo rural en medio de sus preocupaciones y le dio pie para poder reconstruir un universo perdido y edulcorado con los pintores costumbristas, quienes sólo pretendieron «engrandecer el regionalismo más localista y desconectado del ancho mundo de la cultura y el arte»<sup>124</sup>. El fin que persiguió no fue otro que ocuparse de aquello que sucede en la vida de los que le rodean, de chocarse con la esencia del arte, con las formas desprovistas de cualquier distracción. Juan José Narbón durante estos años cruciales quiso convertirse en actor, observador y notario de una existencia que se empapa de un sentimiento que está íntimamente relacionado con el paisaje y configura una realidad sustancial que lo determina. Ello le condujo a enfrentar en sus cuadros imaginación y realidad y a dotar a todos los símbolos a los que recurrió de una fuerza significativa:

124 RÓDENAS PALLARÉS, J. M., «Cornucopias y opinión escritas en papel prensa y traídas aquí para una pintura considerada alguna vez como extravagante», en *Juan José Narbón 1970-1989, opus cit.*, p. 36.

*El paisaje no resulta ser así sólo el marco donde se realiza la acción, el clima donde se desenvuelven las emociones del personaje, un espacio mimado, testigo de empatías determinadas, cargas poéticas o conflictos emocionales. Es un espacio existencial, donde el hombre es espectador de su propio drama, que desarrolló en un mundo a veces cómplice, otras hostil o ajeno, o que se resiste...<sup>125</sup>*

Consecuentemente, este enfrentamiento entre lo que es y lo visionario determinó una obra extraña, una obra singular en la que lo real y lo fantástico se diluyen borrando las fronteras entre ambos lados. La carga poética que poseen y el drama que representan erosionan de algún modo esa línea que separa los dos mundos. Juan José Narbón concibió los trabajos de este periodo como una representación espacial que se abría a lo desconocido, como fruto de aquella fractura que se produjo en la década de los años sesenta, intensamente vividos por él, cuando nuevos valores aparecieron en la estética; fundamentos como la defensa del medio natural o el reconocerse en el otro. La carga moral de ese «grito militante», emotivo en los primeros años y desgarrador posteriormente, ese grito de soledad que solo el silencio puede escuchar,<sup>126</sup> con el que dotó a su obra es innegable; un clamor que se fue revistiendo con cierta ingenuidad en algunas ocasiones, con ensueño o con conceptualismos en otras, adoptando formas diferentes que atienden o bien a la figuración de los primeros años de la década de los años ochenta, o bien a un lirismo más acentuado al finalizarla, o bien a los collages con su carga ideológica que ejecutó a partir de 1990. Lo cierto es que se materializó el cómo los conceptos que puso en sus obras tienen un lenguaje que no excluye en ningún momento el contenido emocional: se conjugó con cierta maestría los límites de la lógica y la ecuación que iguala la forma y el sentimiento<sup>127</sup>, convirtiendo cada pieza, como bien puntualiza Josefa Cortés en su breve ensayo sobre Wolf Vostell y Juan José Narbón, en auténticos cuadros-objetos que se desligaron casi por completo de la pintura y el dibujo. O mejor, quizá, desde los dibujos entendidos como laboratorio, como el espacio más genuino para su creación, el refugio donde de la manera más íntima, desinhibida y coherente fue capaz de ir modulando y depurando su lenguaje<sup>128</sup>.

Todo un ejemplo de resistencia que él mismo traía a colación al hablar de la vanguardia, sólo entendible desde el inconformismo y desde esa búsqueda permanente de lo auténtico<sup>129</sup>. Su reflexión nos sirve hoy para entender la renovación artística que desencadenó su concepción estética, cómo, a pesar de las dificultades del entorno, fue capaz de en-

125 RICO MORENO, J., «Hacia una historia de la soledad Historia y Grafía», *opus cit.*, pp. 22-23.  
 126 GONZÁLEZ JAVIER, J., «A la memoria de Juan José Narbón», *opus cit.*  
 127 MORGAN, R. C., «Del arte a la idea. Ensayos sobre arte conceptual», Akal, Madrid, 2003, pp. 9-14.  
 128 FRANCO, A., «Márgenes del imaginario», en *Las soledades de Narbón*, MEIAC, Badajoz, 2003, p. 11.  
 129 Entrevista de Tomás Paredes a Juan José Narbón, «Inauguración del Museo Narbón en Malpartida de Cáceres», en *El Punto de las Artes*, 20-31-VII-2001.



Juan José Narbón, *Burros*, 1990.





Juan José Narbón, *Incisión radial*, 2001.

sayar todas las posibilidades que el arte le proporcionó. De forma inquieta con desazón, a veces con humor y siempre crítico, fue un gran analista de esa realidad despojada que Extremadura le propició al conjugar la sugerencia de lo primitivo, subyacente en toda su trayectoria, con esa actitud visionaria que siempre tuvo en su inconsciente. Una mirada muy próxima a la utopía, como puede desprenderse de la infinitud de dibujos o bocetos, calificados de «germinales», en los que se intuye de manera bastante precisa el material semántico<sup>130</sup> que sostiene todo el armazón de esa búsqueda incansable que hizo del medio para traspasarla a nuestro examen y acompañarla de textos aclaratorios, como si de aforismos se tratara. Unas glosas que en su última etapa fueron acortándose y convirtiéndose en sentencias como «Todos los números son cabalísticos, depende si restas o sumas» o «esta noche la pasamos aquí, mañana ya veremos»:

130 FRANCO, A., «Márgenes del imaginario», *opus cit.*, p. 11.

A lo largo de las décadas de los 80 y los 90, la obra de Narbón pasará por diferentes etapas en las que su estilo seguirá deambulando entre lo compacto de los colores terrosos, ocre y negros y la estilización de la línea negra sobre blanco; entre la manifestación de elementos y texturas sobre lienzo y la levedad de las quebradas, filamentos, espirales... Con el correr de los años, estos caminos de ida y vuelta entre los diferentes sistemas de comunicación de su subconsciente, se acercarán cada vez más a lo sutil, a lo leve, a lo íntimo... en los últimos años, las unidades mínimas de expresión que definen las obras luchan por escaparse de la naturaleza a la que pertenecen, relegando la imagen al esquematismo casi absoluto. Será la palabra escrita la que venga a sostener a la línea<sup>131</sup>.

La producción de Juan José Narbón llega prácticamente hasta el año 2001. En este último tramo de su trayectoria y cuarto bloque, a partir de 1991 sobre todo, se acentuó de manera significativa la idea de extraer sus obras de un hecho concreto de la vida real. Esta prioridad profundiza en aquellos postulados que defendió tras en la década de los años sesenta y que puede resumirse en un arte que refleja lo experimentado, lo que ve y siente, estableciendo un paralelismo mayor entre los objetos, la psicología y la estética. Esta conjunción hemos de analizarla como un documento con un gran poder metafórico que sobrepasa ese carácter notarial y hace hincapié en lo referencial. De ello se desprende que fue un gran conocedor del entorno donde vivió; un territorio que supo atrapar y sintetizar en los cuadros objetos de esta época y dotarlos de un valor poético nada común. Los diez últimos años de producción pueden analizarse como si se tratara de un juego de reconocimiento entre forma y significación.

Y ahí, en esa bifurcación de objetos cotidianos y lo que podemos entender como arte, es donde el observador debe indagar para llegar a las causas primeras a la que recurre Juan José Narbón para originar origen sus obras. Basta señalar títulos como *Estropajo en oro*, *Agua dura* o *La raqueta*, ejecutados en 2001, o la serie de dibujos titulada *6 dibujos sin llegar a la semana* o *Borriscos simples* de principio de los años noventa, para apreciar de qué manera el lenguaje utilizado vincula las cuestiones formales de sus cuadros a los signos visuales. Pero esta relación lógica lleva implícitos cambios de significado que determinan un significante que hay que interpretar; y para deducirlo hay que sumar el contenido cultural a su experiencia y, además, hay que tener en cuenta que este significante está estrechamente vinculado a la sociología, la antropología y, en los dibujos, a la literatura. Ello da como resultado unas creaciones abiertas a la lectura de la realidad como algo muy diverso, flexible y en nada ajustada a las normas que rigen el mundo:

...el arte «conceptual» enfatiza la eliminación del objeto artístico en sus modalidades tradicionales. De lo que se trata, por encima de un antiobjetualismo a ultranza e indiscriminado, es de desplazar el énfasis

131 CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura», *opus cit.*



Juan José Narbón, *Pueblo extremeño*, serie *Objetos*, s/f.

sobre el objeto (materialidad de la obra) a favor de la concepción y del proyecto, de la conducta perceptiva, imaginativa o creativa del receptor. Incluso en los casos más extremos no puede darse una desmaterialización completa, pues las palabras escritas o en su oralidad son también «objetos» –y no primariamente culturales– sino perceptivos a los que se les atribuye una significación... A partir del momento en que son productos fabricados, artefactos, signos, mercancías, las cosas ejercen una función artificial e irónica por su propia existencia. Ya no es el deseo, como hicieran los surrealistas, de exagerar la funcionalidad, de enfrentar a los objetos al absurdo de su función en una irrealidad poética: las cosas se encargan de iluminarse irónicamente a sí mismas, se despojan de su sentido sin esfuerzo, sin necesidad de subrayar el artificio o el sin sentido a partir de la propia necesidad de su propia representación, del encadenamiento visible, demasiado visible, de su superficialidad, que crea en sí misma un efecto de parodia...

A Juan José Narbón le dejó de interesar, definitivamente, el objeto como tal, centrándose en la *transformación* que sufre al integrarlo en una obra y sacarle de su aislamiento. La ironía se convirtió de este modo en el vehículo apropiado para romper cualquier norma y mostrarnos un mundo complejo a través de unos principios artísticos militantes, nada cómodos y alejado de cualquier tibieza. Estas transformaciones configuraron nuevos testimonios que dan fe de una realidad que tiene lecturas múltiples<sup>132</sup>. Como señala José Luis Pardo, en el caso de Juan José Narbón su obra no sólo es producto de la crisis de la modernidad, sino de la propia utopía de creer en un mundo sin objetos desechables, de un mundo ordenado en el cual «cada cosa está en su sitio». Esto es, su visión estética en los últimos años quiso imitar a la naturaleza tal como se nos presenta: no hay en ella nada en vano, todo tiene una finalidad y todo es aprovechable. Pero sabiendo, a la vez, que este modelo en el que fija su mirada en la equiparación de naturaleza y razón, también está en crisis al desbordarnos el excesivo consumo. Este planteamiento hecho en las creaciones desde la década de los años noventa, pretendió, ante todo, dar valor a aquellos objetos cotidianos que la sociedad no quiere. Él les otorgó el lugar que debía ocupar y a partir de ahí cambiar su significado.

*El reciclaje no puede concebirse como una genuina recualificación o reparación de las cosas; la cosa reciclada es la cosa que ha recuperado sus propiedades y que, por ello mismo, se resiste al reciclaje; la cosa reciclada ha de ser atendida más bien como la cosa convertida en reciclable, es decir apta para recibir cualidades que sólo puedan ser reformables, transformables...*<sup>133</sup>

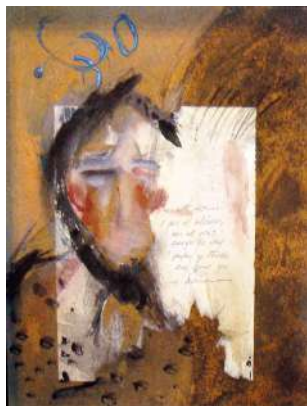
132 VÁZQUEZ ROCCA, A., Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, núm. 37, enero, 2013.

133 PARDO, J. L., *Nunca fue tan hermosas la basura*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2010, pp. 167-178.



Juan José Narbón, *Fachada recordatorio*, serie *Cortinas*, 1992.





Juan José Narbón, *Este lío...*, 1982.

Juan José Narbón, pues, ha pasado de aquel concepto que atiende a la imitación, acorde con el realismo academicista en su etapa costumbrista y donde la representación se doblega, al modelo a una revisión completa de los valores que la realidad nos ofrece; un examen que ha sido una constante en su proceso al tratar de liberar a los motivos u objetos de su condición al darles un significado nuevo ya sea visionario o meramente objetual. Esta nueva mirada no ha sido más que una proyección de arquetipos que Juan José Narbón ha ido seleccionando para establecer los nexos entre esos los objetos, los elementos, el subconsciente y la realidad, reorganizando de esta manera para crear una estética reconocible. Su búsqueda hay que ligarla a la persecución de un nuevo realismo, de una «figuración total de lo sensible» donde lo mental se yuxtaponga a los sentidos y donde todos los elementos que constituyen la obra escapan a la suma de todos sus aspectos<sup>134</sup>.

Puede decirse que Juan José Narbón en esta búsqueda de una estética que le identifique fue un humanista que se enfrentó a la rentabilidad de las ciencias –que tanto hoy se defiende– con su trabajo y su sensibilidad. Y lo fue al explicar aquello, como bien apuntó Víctor Sklowski en *El arte como procedimiento* en la década de los setenta, que nos es desconocido por lo conocido, transmitiendo otra idea de lo representado y dando cabida a la experiencia para conseguir una unidad y una articulación en sus obras. El objeto real y el objeto sugerido conformaron el núcleo de la obra de Juan José Narbón, siempre interpretativa.

Su proceso vital, pues, no puede desligarse de su estética ya que los dos dan continuidad a su trayectoria artística y renuevan continuamente su perspectiva (y la nuestra), ofreciéndonos un sentido abierto del planteamiento que tuvo a lo largo de los años. Fue capaz de transformar nuestras referencias más cotidianas y establecer «otro tiempo y otro espacio» fuera de los cuadros; supo que el pensamiento tiene dos planos: el ver aspectos de la realidad y el crear imágenes sin desvincularse de «la experiencia sensible»<sup>135</sup>, entendida como fuente de conocimiento y criterio de verdad, como aproximación a la certeza. El resultado que obtuvo fue el que el mundo rural no pudiera desligarse de sus creaciones y la mirada que puso en ese universo tuvo para siempre el significado que él le dio. Podría decirse que Juan José Narbón se empeñó en llevar a la práctica ese «dinamismo plástico» que Henri Bergson apuntó, donde la fuerza mental es capaz de percibir aspectos de la realidad que deben ser representados y solo son intuitivos. Este dinamismo ha otorgado a su obra una mirada novedosa en el panorama extremeño al unir materia y vida, aprehendiendo y representando el entorno y variando su forma de captarlo a través de las diversas etapas. Quizá, como los futuristas, siempre concibió los elementos

134 PARIS, J., *El espacio y la mirada*, Taurus, Madrid, 1967, p. 348-358.

135 GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento*, opus cit., pp. 131-148. El autor analiza en profundidad las ideas que Roger Vernon Scruton desarrolló en su ensayo titulado *Art and Imagination*, St. Augustine's Press, South Bend, Indiana, 1998, p. 112: «...in 'seeing as' it is as though I imagined an object and simultaneously saw it in something else; in imagery it is as though I imagined an object and then my imagination came alive in quasi-sensory form».

que configuran sus cuadros o sus dibujos desde dentro. Viéndolos desde ahí expresó su expansión y su fuerza, relacionándolos con el ambiente que le rodeó y haciendo del cuadro «una síntesis... que vive en la frontera entre el objeto real y su potencia plástica»<sup>136</sup>.

De ahí que la descomposición o la deformación a la que sometió a los elementos tengan un valor estético significativo y debamos interpretarlo como una superposición entre la verdad de los hechos que él vivió y la verdad que hace referencia a la existencia. Las dos verdades han sido durante muchos años en su larga trayectoria las causantes de todas sus manifestaciones creativas y a nosotros nos toca relacionarlas para dar sentido a toda su obra, desde los bodegones y paisajes con cierto gusto costumbrista hasta los grandes collages que realizó en su última etapa. Una obra repleta de referencias muy concretas a las que tenemos que buscar un sentido siguiendo la metodología trazada en el capítulo primero; alusiones que, por otro lado, van más allá de la mera descripción de una realidad determinada, dando como resultado una estética particular ligada al nombre de Juan José Narbón en la que la denotación, entendida como interpretación, forma parte de la representación, tal como propuso Nelson Goodman en *Los lenguajes del arte* al mediar los años setenta: la primera es la esencia de la segunda, destacándose algunos aspectos sobre otros con el fin de buscar su verdad, aquella que ya apuntamos más arriba, y que hace mención a mundos posibles, como es el del medio rural, para dibujarlos o pintarlos, para construir un relato auténtico a través de la estética y tomar conciencia sobre su existencia ya que sin ese entorno la obra de arte no existiría: «...el mundo equivale a algo así como contexto, la trama en algo que se inserta y cobra sentido»<sup>137</sup>.

Los espectadores de la obra de Juan José Narbón estamos, en ese sentido, obligados a desentrañar ese contexto, a recrearlo, a interpretar sus conceptos, sus símbolos y los tiempos que enmarcan sus vivencias e ideas. Esto es, a saber cuáles son las referencias que toma en su proceso estético y cómo las transforma en metáforas, unas veces con lenguaje agresivo o visceral, otras veces abstrae las ideas y otras tantas veces recurre a un tono más lírico o literario. Tarea que intentaremos desvelar en el siguiente capítulo al desglosar toda su trayectoria y al interpretar de algún modo el universo que nos ofrece y explorar todas «las posibilidades significativas»<sup>138</sup> que pueden darse, como bien estudia Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundos*, en sus creaciones; intentaremos leerlas e reinterpretarlas con el fin de determinar algunas significaciones y el sentido que puede tener para darnos cuenta de cómo el mundo real penetra en sus obras.

136 BOCCIONI, U., *Estética y arte futurista*, El Acantilado, Barcelona, 2004, pp. 105-107.

137 GARCÍA LEAL, J., *Arte y conocimiento*, opus cit., p. 195.

138 *Ibidem*, p. 202.



Vista de una sala del Museo Narbón en Malpartida de Cáceres.



## 4. JUAN JOSÉ NARBÓN EN EL TIEMPO: LAS ETAPAS

La España del decenio de los cuarenta no estuvo presidida por un panorama tan estéril como hasta hace poco se ha pensado<sup>139</sup>. En «la «nueva España, a pesar de que el academicismo más tradicionalmente conservador se impuso con celeridad sobre cualquier ilusión previa de fabricar ese estilo imperial»<sup>140</sup>, los intelectuales bien informados participaron de ideas vanguardistas. Esta bipolaridad ideológica confirmó de algún modo cómo el franquismo quiso componer *otro orden*, aunque nunca se llegara a concretar con exactitud debido al carácter heterogéneo de aquella coalición que pretendió configurarlo. La vaguedad y la confusión se convirtieron en un problema. Hubo propaganda, finalidad política, imagen, pero también ambigüedad a la hora de plasmarlo, de entender la realidad y adecuarse a las necesidades del momento. Por esto, en los años cuarenta se solaparon las ideas claras, humanas, espirituales y españolas con las oscuras, deshumanizadas, materialistas e internacionalistas<sup>141</sup>.

Lo cierto es que la presión social, las influencias extranjeras, las luchas internas, el paisaje de *ruralidad* que se potenció y las ambiciones individuales de algunos personajes<sup>142</sup> alumbraron, teniendo presente esa bipolaridad, unos supuestos básicos que se empeñaron en *romper* con la otra España, en eliminar la disidencia y la resistencia mediante una unidad impuesta desde el poder, «mediante una revisión enérgica y revolucionaria»<sup>143</sup>. El resultado se tradujo en represión, prisión y depuración; esto es, en «una situación legal y social disminuida»<sup>144</sup>. Se creó un clima intelectual que enfatizó la incompatibilidad con ese país oscuro y deshumanizado, con la llamada *anti-España*, el «perfecto *sparring* de Franco en sus acometidas contra lo que antaño se llamó «los males de la patria»<sup>145</sup>; o dicho de otro modo: «un problema que fue necesario extirpar con toda urgencia»<sup>146</sup>.

En estos años lo que sí flotó en la atmósfera fue el ideario falangista; un ideario hecho con recortes del pensamiento orteguiano,



Fernando Moreno Márquez, *Joven pícaro y niña*, 1930.



Juan José Narbón, *Cafetera*, 1955.



En la pintura de Juan José Narbón lo racional se confunde con lo intuitivo cuando recurre a la simbiosis de las formas.

- 139 TUSELL, J., «Política de Bellas Artes: la II República», en *Revista de Occidente*, núm. 17, 1982, p. 51-57.
- 140 CALVO SERRALLER, F., *España. Medio Siglo de Arte de Vanguardia, 1939-1985*, Fundación Santillana, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985, p. 33.
- 141 LLORENTE HERNÁNDEZ, A., «Pertrechos visuales de una postguerra», en *Tránsitos*, Fundación Caja Madrid, Madrid, 1999, p. 47.
- 142 Estos avatares quedaron reflejados en el libro de FLOTZ, CH., *The masquerade in Spain*, Houghton Mifflin, Boston, 1948.
- 143 SERRANO SUÑER, R., *Entre Hendaya y Gibraltar*, Espasa, Madrid, 1947, p. 74.
- 144 RIDRUEJO, D., *Escrito en España*, Losada, Buenos Aires, 1964, p. 143.
- 145 ALFAYA, J., *Crónica de los años perdidos. La España del tardofranquismo*, Temas de Hoy, Madrid, 2003, p. 71.
- 146 AYALA, F., *España a la fecha*, Sur, Buenos Aires, 1965, p. 41.





Ángel Ferrant: la esencia humana de las formas, un texto de 1952, donde se hace referencia a la idea de adorno y figura y se contrapone a realidad y abstracción.

dorsiano y del propio Ernesto Giménez Caballero, en el que se entremezclaron la deshumanización y la autonomía del arte, la contraposición (no la dialéctica) de orden y caos, barroco y clásico y la concepción de una cultura que ha de entregarse a la sociedad, entendiendo así la política como arte y éste como aquélla<sup>147</sup>: la recuperación de la espiritualidad, algo consustancial a lo español, fue presentada, por ejemplo, como fervor religioso y, consecuentemente, como catolicidad<sup>148</sup> y, en cierto modo, como fenómeno de masas<sup>149</sup>. Las vanguardias, ante este argumento, perdieron esa identidad y se volcaron en el «cosmopolitismo». Y fue el ámbito de lo privado donde sólo cupo un despegue tímido de la España crítica, conectada, eso sí, con el exilio. A tenor de la apertura protagonizada por Joaquín Ruiz-Giménez y a tenor de las sucesivas *recuperaciones*, se admitió al franquismo como «lo normal». En esta dicotomía, entre la asfixia y el cosmopolitismo, se gestó verdaderamente la configuración de la vanguardia española. Los intentos renovadores de los años anteriores a 1950 libraron batallas parciales en pro de la modernidad, recogiendo los frutos de los años previos a la guerra civil. Los protagonistas de esta aventura establecieron un proceso de confluencia que se centró en la asimilación de los nuevos lenguajes, fuese desde una perspectiva militante, social o simplemente estética; nuevos códigos que se opusieron a la vida convencional, entendiéndose esta postura como un gesto de enfrentamiento con el academicismo ramplón y mediocre:

*Las obras puras... suelen ser ricas en ecos y consecuencias. Y, contrariamente, aquellas obras gravadas por una finalidad extra-artística... no tardan en sufrir la carcoma del tiempo*<sup>150</sup>.

La senda por la iba a discurrir el arte a finales de los años cincuenta fue tomada por un grupo de creadores en 1946. Desde la Escuela de Vallecas hasta Pórtico se plantearon, según Francisco Clavo Serraller en su libro *España. Medio siglo de arte de vanguardia (1939-1985)*, un cambio sustancial ante la situación vigente para sustituir los convencionalismos de mayor o menor calado. Pero sólo fue una etapa de tanteos y de transición para adaptarse al ritmo que marcó el arte europeo, dentro de los estrechos márgenes de la oficialidad, como muy bien explicó Fernando Álvarez de Sotomayor ante la Bienal Hispanoamericana de 1951: «Elevamos un escrito a su Excelencia el Generalísimo y Jefe del Estado, protestando respetuosamente y enérgicamente de la que consideramos peligrosa innovación en

- 147 LLORENTE, A., *Arte e ideología del franquismo (1936-1951)*, Visor, Madrid, 1995, p. 33-35.  
 148 BARBERÁN, C., «Nuestro arte ante el signo de la nueva España», en *ABC*, 25-V-1943.  
 149 «Arte y espíritu», en *Escorial*, Suplemento de Arte, núm. 1, otoño, 1942, véase el editorial: El cubismo provocó, por ejemplo, la fractura en el arte occidental, era antinacionalista y deshumanizador, iba en contra de la ley jerárquica: «la unidad espiritual» o «la síntesis concreta superior» fueron términos que se leyeron en 1942 junto a otros: «independencia de la obra de arte» o «ideas que condicionan las obras».  
 150 TOORE, G. de, «Arte social, arte puro, arte comprometido», en *Segunda Semana de Arte en Santillana del Mar*, Gráficas Bedia, Santander, 1951, pp. 224-225.

la plástica artística de nuestra patria...»<sup>151</sup>. En definitiva, se trató, como señaló José María Moreno Galván, de terminar con los enfrentamientos entre modernidad y academicismo<sup>152</sup>; un fin que a veces hubo que disimular, como fue el caso de Enrique Lafuente Ferrari, quien en 1964 escribió en un catálogo sobre Eugenio Hermoso de cómo «los jardines de Iberia se agostaban»<sup>153</sup>. Toda un ejercicio de reflexión sobre los lenguajes plásticos; un pensamiento que se lanzó no sólo desde las revistas y los manifiestos, sino desde la práctica del oficio, y que se tradujo en una toma de conciencia, a veces nada clara, sobre la realidad al enfrentar los valores *referenciales* y *no referenciales*, los valores formales e ideológicos, para aclarar el término de representación. Se dio paso a soportes constructivos y de modulación que descompusieron el viejo sistema espacial, donde la forma es algo que representa o sugiere, algo muy distinto a lo que entendieron los dictados y exigencias académicas en las Exposiciones Nacionales<sup>154</sup>. Muchos grupos y artistas se pusieron al frente de aquellos cambios que se registraron en la sociedad española<sup>155</sup>, apuntados por Luis Felipe Vivanco en 1952, que terminaron cuajando pocos años después con la respuesta afirmativa y comprometida de muchos intelectuales al finalizar el bloqueo diplomático y al abrir paso a un mayor caudal de información<sup>156</sup>.

En este contexto, a caballo entre la década de los cuarenta y los años cincuenta, es donde hemos de analizar e iniciar el estudio de la figura de Juan José Narbón, cuya obra tuvo altibajos a lo largo de toda su trayectoria. Se dieron periodos muy fecundos que contrastaron con épocas de menor trascendencia, periodos de gran actividad y de calma, haciendo de su creatividad un recorrido discontinuo, como veremos en este apartado. Indudablemente, estas diferencias tienen su razón de ser en esa búsqueda permanente, en esos tanteos insistentes que se dieron a largo de su vida que, a la vez, tienen, como recordaba Jesús González Javier, que ver mucho con ese viaje interior que realizó solitario la mayor parte de su vida y que nada tiene que ver con grandes rupturas ni con repeticiones en sus temas<sup>157</sup>. Quizá, tenga razón Gerardo Diego en su poema *Gesta*, dedicado a Vicente Huidobro, cuando nos dice «Y el lápiz que plantó / alumbró la calle como un farol». Pero, a pesar de ello no hemos de restar importancia

- 151 ÁLVAREZ DE SOTOMAYOR, F., «Una carta del Señor Álvarez de Sotomayor», en *Diario de Barcelona*, 22-XI-1951.  
 152 MORENO GALVÁN, J. M., *Introducción a la pintura española*, Publicaciones Españolas, Madrid, 1960, p. 122.  
 153 LAFUENTE FERRARI, E., *En memoria de Eugenio Hermoso*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1964, p. 24-27.  
 154 PANTORBA, B., *Historia y crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes*, Gráficas Nebrija, Madrid, 1980 (edición revisada sobre la de 1948 y editada por Alcor) y LLOSENT, E., «La Exposición Nacional de Bellas Artes», en *Correo Literario*, núm. 4, 15-VII-1950.  
 155 VIVANCO, L. F., *Primera Bienal Hispanoamericana de Arte*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1952, p. 21.  
 156 BOZAL, V. y LLORENS, T., «La imagen de la postguerra», en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976 p. 94 y ss.  
 157 GONZÁLEZ JAVIER, J., «A la memoria de Juan José Narbón», *opus cit.*



Cecilio Pla, Paisaje, 1909.

Juan Caldera Caldera desarrolló en su pintura un mundo que resume sus ideales, apoyados en una pintura de costumbres y en los paisajes.



Juan José Narbón, *Grimaldo*, 1954.

al conjunto del legado que nos ha dejado; un testimonio que hoy podemos ver en su Museo de Malpartida, en la Fundación Caja Extremadura, en los fondos de la Diputación de Cáceres, en los de la Junta de Extremadura y en las colecciones privadas.

Juan José Narbón pasó por diferentes etapas que contribuyeron a configurar una identidad artística dentro de nuestro panorama. De aquellos primeros balbuceos, inseguros y de la mano de sus maestros, pasó a ser uno de los protagonistas que formó parte de la revisión que se dio en la vanguardia española en la década de los años sesenta; supo, de igual modo, de aquella urgencia que los artistas sintieron a lo largo de los años setenta; gozó de su plenitud durante la siguiente década y se implicó en el cambio de rumbo del arte en Extremadura, dando como fruto el periodo más sobresaliente de su historia con una obra que conjugó hábilmente ese principio sin retorno que se produjo en la región al ser partícipe de gran parte de las propuestas que se sucedieron. Pero, quizá, su ingenuidad le llevó a confiar en exceso en quienes le dejaron caer con posterioridad casi en el olvido, abriéndose una nueva etapa en los años noventa caracterizada por un «abandono de lo mundano por negatividad»<sup>158</sup> que poco a poco fue extinguiéndose.

158 *Ibidem*.

#### 4.1. INICIOS: MAESTROS Y REFERENCIAS

Nacido en 1927 en el seno de una familia humilde en El Escorial, pasó en 1931 a vivir a Bilbao de donde fue evacuado a Francia en 1937. Durante la posguerra, tras una estancia breve en Madrid y dadas las condiciones imperantes, su madre decidió regresar a su tierra donde nuestro artista se inició en 1942 en el oficio de pintor al ingresar en la Escuela Elemental de Trabajo donde impartían clases Juan Caldera y Eulogio Blasco y de donde salió una cantera de artistas que animaron el panorama cacereño, como fueron Emilio Macías, Indalecio Hernández o el mismo Juan José Narbón<sup>159</sup>. Aquí se iniciaron sus primeros balbuceos dibujísticos, que contribuyeron a alimentar las aptitudes del artista, combinándolos con el modelado, el vaciado y el dibujo. A instancia de sus maestros, tuvo la ocasión de tener un aprendizaje más reglado, en una época en la que esta escuela se perfiló al dotarla con fondos para los talleres y dar un mayor protagonismo a las materias artísticas en las enseñanzas. Esta iniciación llegó hasta 1946, año en el que pinta sus primeros bodegones guiados por la mano de Fernando Moreno Márquez, quien estuvo en Cáceres hasta 1947.

A pesar del poco tiempo que tuvo al pintor segedano como referencia, pueden rastrearse las huellas de Cecilio Pla y de su discípulo Fernando Moreno Márquez en el uso del color, la mayoría de las veces cálido, en la creación de atmósferas en el lienzo, la buena factura del dibujo, sus fondos luminosos y el cuidado por los detalles; una traza que se reflejó con mayor claridad unos años después, hacia 1953, en sus bodegones o en sus paisajes, pero sobre todo, al retratar el mundo rural ya en los inicios de la década de los setenta. Pero en esta época, la pintura de Juan José Narbón sí reflejó la idea de Cecilio Pla al recrear un mundo relacionado con lo cotidiano en sus bodegones y con una mayor libertad a la hora de concebir la obra en sus paisajes:

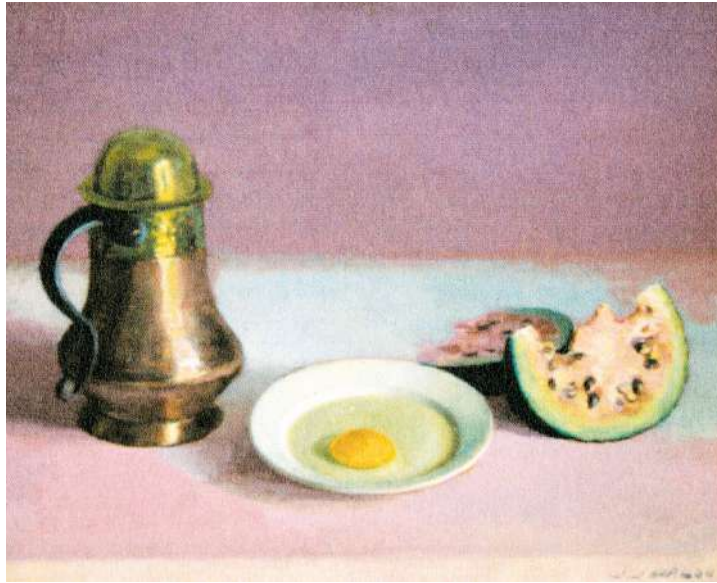
*El mundo de Pla es apacible y equilibrado, sin grandes contrastes ni provocaciones... una armonía doméstica no alterada, un mundo feliz sin problemas, un placer de vivir que se identifica con lo sencillo y cotidiano... que nos sugieren ambientes, modos de estar, usos y costumbres, antes una psicología más colectiva que individual... a la hora de abordar los paisajes y las pequeñas escenas al aire libre desarrolla otra vertiente de una pintura más libre, fluida y ligera... El contraste de colores es equilibrado y el pintor se muestra especialmente atento en establecer un ritmo entre claros y oscuros, entre cálidos y fríos, y entre los espacios dedicados a la sombra y a la luz...<sup>160</sup>*

Es este el momento, entre 1949 y 1960, entre sus primeros pasos y su salto a Alemania, en el que Juan José Narbón participó con estas

159 RODRÍGUEZ SUERO, F., «Enseñanzas artísticas. Un sello de calidad y prestigio», en *El Brocense. 25 aniversario*, Institución Cultural El Brocense, Badajoz, 2005, p. 101.

160 PÉREZ ROJAS, F. J., en [carmenhyssenmalaga.org](http://www.carmenhyssenmalaga.org); <http://www.foroxerbar.com/viewtopic.php?t=7108> [17 de junio, 2017].





Juan José Narbón, *Bodegón en rosa*, 1953.

obras en las Exposiciones Provinciales de Arte, patrocinadas por la Obra Sindical de Educación y Descanso, celebradas en la capital cacereña. En esta muestras se aglutinó una amalgama de técnicas aplicadas al arte y a la artesanía, donde podían verse esculturas, óleos, temples, acuarelas, pasteles, carboncillos, plumillas, fotografías, caricaturas y artesanía propiamente dicha<sup>161</sup>. Sus obras, como el mismo señaló, están «preñadas de reminiscencias decimonónicas que el hábitat cacereño ofrecía... dentro de una atmósfera hostil». Ciertamente, Cáceres no contaba con ninguna infraestructura cultural y, por lo tanto, la tradición artística quedaba muy mermada, aunque quizá el juicio sobre la ciudad que hizo Juan José Narbón sea muy duro, sobre todo cuando sus inicios se sitúan en ese contexto donde la vitalidad y la creatividad artística no eran parte importante de la formación plástica:

*...en Cáceres, sin apenas historia específicamente pictórica, salvo excepciones producidas en otras épocas, empolvada por aires pueblerinos [sus primeros maestros, Juan Caldera y Eulogio Blasco] realizaron una labor cultural, posiblemente demasiado meritoria habida cuenta de que, en aquella época, debía haber escasos individuos capaces al entendimiento de la calidad artística, y no al mensaje, de sus producciones plásticas... no busquéis en estos pintores cacereños tendencias, tratados...; bucead sí, en sus naturales estilos, aquellos que dimanan de la satisfacción íntima, del amor que profesaron al arte, simplemente<sup>162</sup>.*

161 SALGUERO CARVAJAL, A., «Actividad cultural en la Extremadura del medio siglo», en *Revista de Estudios Extremeños*, Vol. 62, núm. 1, 2008.

162 NARBÓN TERRÓN, J. J., «Artistas de Cáceres», en *Costumbristas extremeños*, Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1983, s. p.



Juan José Narbón, *Cabra*, 1956.

Se trata, pues de una época en esencia formativa, de influencias dispares y bajo la mirada de pintores locales cuyos horizontes no iban más allá del costumbrismo. Los cuadros que ejecutó, por lo tanto, van a estar apegados a una realidad muy concreta, dirigidos a un interés por lo anecdótico, al cuidado por el detalle, a un colorido brillante y a esquemas compositivos sencillos, conformando con ello una pintura muy superficial, llena de tópicos, donde la tranquilidad y la felicidad son falsedades para poder representar esa quietud anhelada<sup>163</sup>. Ejemplos de todo ello los podemos ver en los bodegones, los paisajes y los retratos que pintó en la década de los años cincuenta, con títulos como *Bodegón en rosa*, *Paisaje de Grimaldo* o *Retrato de Eulogio Blasco*. Características que formaron parte de esa falta de aires renovadores que hubo en la plástica de Extremadura, centrada mayormente en el costumbrismo y con un interés vago y poco entusiasmo en los bodegones durante algo más de la mitad del siglo XX. Pero, puede afirmarse, en este sentido que fue un autor de realidades muy integradas, un artista que cultivó casi todos los géneros en la pintura.

Pero lo que sí denotan estas obras, presentadas a concursos y mostradas en las exposiciones anuales de Cáceres en la sala de Educación y Descanso, es cómo Juan José Narbón, a pesar de estar en un momento de continuos cambios de oficio y de residencia, mostró preferencias por los bodegones. Y lo hizo como práctica puntual para ejercitar el volumen, el color, los reflejos, las calidades y la composición, llegando a abarcar una gran variedad temática en la primera mitad de la década

163 ÁVILA CORCHERO, M. J. et al., «Pintores costumbristas extremeños», en *Pintores costumbristas extremeños*, Institución Cultural El Brocense, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1990, s. p.

de los años cincuenta, desde los bodegones frutales, como *Cesta con manzana y paño*, los cinegéticos yuxtapuestos a los que tienen un paisaje como fondo, muy escasos en este género por la dialéctica que implican conjugar el primer plano y el fondo, pero con un ejemplo algo descarnado en el óleo *Cabra*, hasta las naturalezas muertas al acudir a las vajillas, a la loza o a las cerámicas, en el caso de *Cafetera*. Estos ensayos culminaron entre 1955 y 1956 con dos obras muy dispares, *La Silla* dentro de una órbita muy próxima al realismo y *La cena* con tintes oníricos, con cierta geometrización, acorde con la pintura vanguardista de preguerra, entreverado con la modernidad que aportaron Isaías Díaz y Godofredo Ortega Muñoz (sin llegar a ello) y próxima al muralismo<sup>164</sup>. En casi todos ellos existió una velada denuncia –aunque, quizá, inconsciente– sobre su situación personal, siendo, en este sentido, casi como relatos autobiográficos, sobre todo aquellos que pintó a mediados de la década de los años setenta donde las sardinas y la sartén son el centro de la composición y donde no existe referencia alguna de fondo:

*En los bodegones se manifiestan, sobre todo, las estrecheces del propio pintor y su familia, el sentimiento de opresión y melancolía... los objetos protagonistas son muy simplificados y misérrimos para reivindicar sencillamente con ellos la realidad... que él vivía en cuanto a sistema de subsistencia*<sup>165</sup>.

Sus bodegones siempre aspiraron a disponer los objetos en orden dentro de la superficie del lienzo. Los imaginó como arquitecturas temporales estáticas, ejecutadas a tenor primero del color y después de la luz. Sus primeros bodegones no fueron más que idealizaciones que, con el tiempo, pasaron a composiciones más sobrias y sin apenas atmósfera. Esto le introdujo en el ámbito de cierta modernidad, lejos de sus primeras tentativas, a excepción de *Cabra* donde el paisaje hace de fondo para simular, como los noucentistas, cómo la naturaleza circunda la condición humana.

Pero tan cercano estuvo Juan José Narbón de esta modalidad pictórica del muralismo que, en 1958 y de la mano del decorador valenciano de origen argentino, Anselmo Giraldi, ejecutó una serie de obras en Cáceres, Salamanca y Mérida. Fue una época muy breve y alejada de lo que es su trayectoria posterior. Sin embargo, dejó junto a estos murales una serie de bocetos que realizó hasta 1963, como *La barraca*, *Los juncos* o *Recogiendo las redes*, todos ellos temas relacionados con la pintura mediterránea a lo que sumó cierto gusto por aquella figuración geométrica que Daniel Vázquez Díaz propuso a comienzos de los años veinte; una geometrización que capta toda la estructura de escena a tenor de grandes

164 ANÓNIMO, «Juan José Narbón Terrón, primer premio en la IX Exposición de Arte de Educación y Descanso», en *Hoy*, 6-VI-1955. Véase para analizar el bodegón en Extremadura HERNÁNDEZ NIEVE, R., *La Naturaleza Muerta en la Pintura Extremeña*, Museo de Bellas Artes de Badajoz, Diputación de Badajoz, Badajoz, 2010, pp. 46-51-57.

165 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», *opus cit.*, p.47.

planos y formas puras, con una distorsión de la perspectiva tradicional y una ambientación con colores luminosos. Una actividad que volvió a ejercer de nuevo en 1965 junto a Manuel Vázquez de Prada con quien creó la empresa Gallery Art y con quien realizó bocetos y obras, como el diseñado para la empresa cacereña de máquinas de coser Estecha:

*De nuevo en Cáceres consigue encargos como las pinturas murales de varios restaurantes y cafeterías. Se conservan algunos bocetos... muy coloristas..., hechos con tintas planas, composición de lenguaje poscubista con formas angulosas de perfiles marcadamente rectos y netos, para lograr fragmentaciones analíticas de carácter ornamental*<sup>166</sup>.

Junto al gusto por el bodegón y su incursión en el muralismo, Juan José Narbón también dio sus primeros pasos en los temas paisajísticos que se alargaron hasta finales de la década de los años sesenta. Un género que encontró un papel destacado en el arte español de posguerra al mitificar «la tradición agraria como fuente de virtudes para la nueva época» con «el uso de lenguajes de resonancias rousseauianas»<sup>167</sup>. Lejos de la sobriedad de Godofredo Ortega Muñoz o de los planteamientos de la Escuela de Vallecas donde la cualidad del color imprime identidad propia a lo representado, lejos de concebir el paisaje como imagen de la naturaleza y ésta, a la par, imagen del mundo, Juan José Narbón no recató en los años cincuenta y sesenta en los valores vitales y filosóficos que con posteridad les imprimió. No se percató de la importancia de ese testimonio sobrio de la naturaleza que Benjamín Palencia transmitió a su pintura, ni de ni de la flexibilidad biomórfica de Alberto Sánchez, ni tan siquiera del valor que Francisco San José dio a su pintura por encima de cualquier otra cuestión. Tampoco reparo en la función crítica de Estampa Popular. Fue algo más estético que plasmó el campo extremeño, un ejercicio de composición donde la pincelada se suelta y contrasta con la precisión con que la concibió sus bodegones, un deseo de mostrar el sosiego en vez de sus problemas. No pretendió, como puede verse en *Puente y río* o *Guadalupe*, *Pueblo con puente*, en este momento mostrar la energía vital del ámbito rural, ni tampoco que cobrara vida aquello que debe resaltarse de él, ni tan siquiera rehuir de algunos de sus aspectos, solo quiso establecer concordancias visuales y asociativas sin más. Por ello, aquel sentimiento renovador de la pintura de paisaje anterior a la guerra civil no surgió en su pintura hasta la década de los años setenta. Fue entonces cuando indagó en esos lenguajes plásticos próximos a la cultura rural, cuando les dio un carácter crítico que borró esa capa folclórica y

166 *Ibidem*, p. 48.

167 JIMÉNEZ-BLANCO, M. D., «Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953», en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016, pp. 29-30.



Juan José Narbón, *Pueblo con puente*, 1969.



Juan José Narbón, *Paseo de Cánovas*, 1959.



reivindicó a sus habitantes y su abandono, como veremos más adelante. No existió, por lo tanto, ningún compromiso ideológico, ni sentimental, ni identitario de Extremadura<sup>168</sup>.

No obstante, cabe reseñar las vistas urbanas de la ciudad de Cáceres, un motivo recurrente al convertir el lienzo, como los italianos del *novecento* en un espacio que tiene algo de metafórico; es un espacio que nos habla de algo más que de un *retrato* de la ciudad al situarnos en los límites de la unidad pictórica y de la complejidad escenográfica, como puede observarse en los cuadros titulados *Paseo de Cánovas* o *Plaza de Colón*, pintados entre 1959 y finales de los años sesenta, pero quizá algo más innovadores al acercarse a los planteamientos de las primeras vanguardias: el orden que estableció Juan José Narbón en estas vistas urbanas se impuso al de la naturaleza y a la propia composición con el fin de sugerirnos un sentimiento de soledad, que necesita de sujetos que la habiten. Siguiendo el razonamiento barrojano o la idea de Darío Regoyos, pero sin incidir en la tragedia, en lo grotesco y en la negación, las escenas cacereñas tienden más a representar un marco misterioso que nos desvela silencios y una descomposición cromática muy relacionada con las emociones. Juan José Narbón, al igual que los futuristas y sin saberlo, pretendió seguir aquella idea de querer el color no por su belleza, sino por sentirlo, por percibir su propia aspereza, su fragmentación e, incluso, sus tiempos<sup>169</sup>, entendidos como secuencias, para ofrecernos una ciudad quieta a través de una representación muy elemental, con aspecto casi fantasmagórico:

*La ciudad se presenta silenciosa, con una inquietante serenidad, estructurada a partir de la suma de bloques que, como en una maqueta, se van adosando unos a otros. La síntesis se impone sobre cualquier pretensión descriptiva. La reiteración de ciertas formas (por ejemplo, la regularidad de las ventanas que se abren como huecos repitiéndose de manera sistemática) contribuye en la construcción de estos escenarios urbanos que quedan sumidos en un clima irreal como suspendido en el tiempo<sup>170</sup>.*

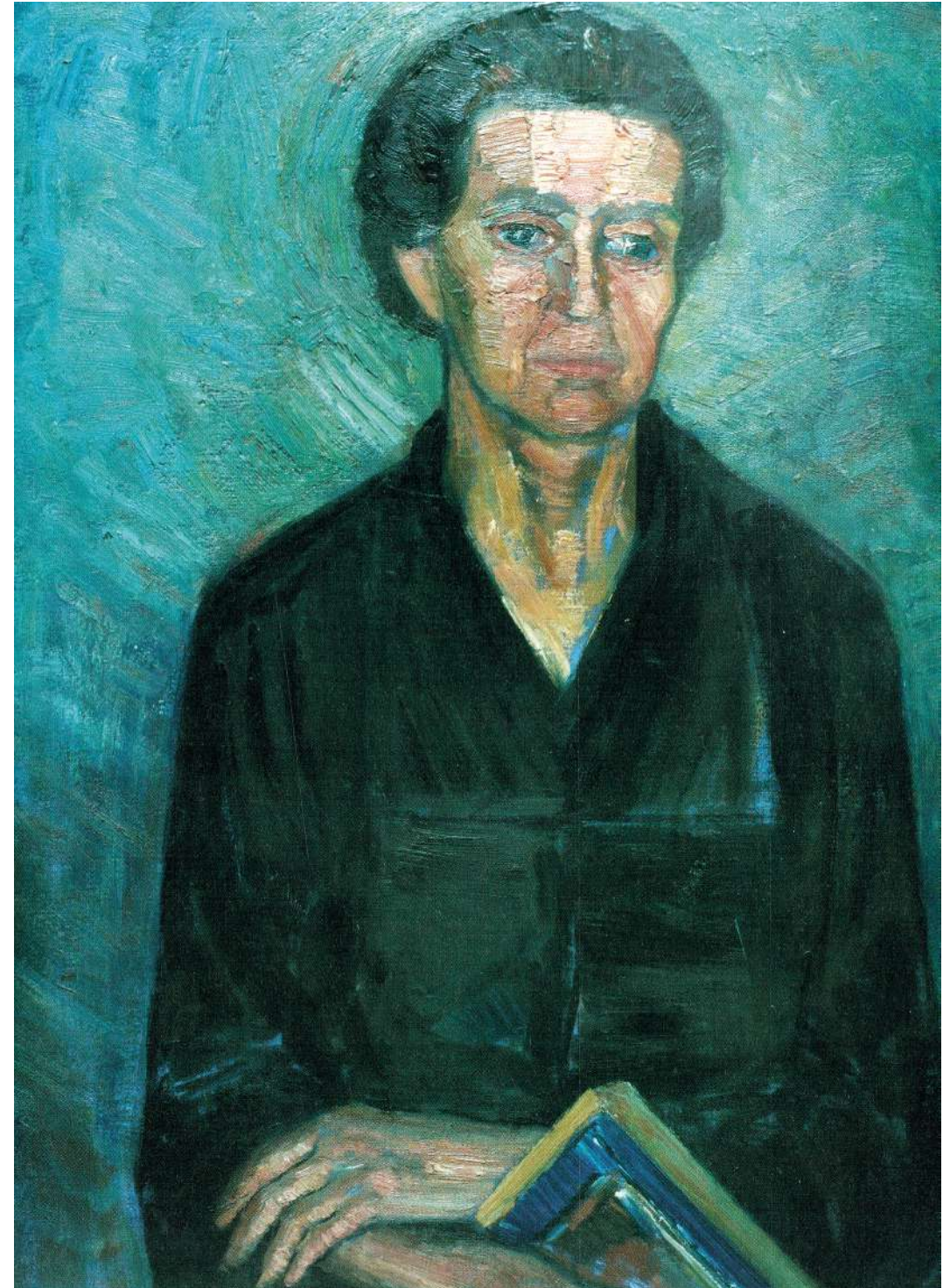
Por último, los retratos<sup>171</sup> que pintó en los años cincuenta estuvieron dentro de una línea tradicional y académica que buscaron la parte más positiva de los modelos al plasmar una individualidad concreta, muy lejos de ser una investigación sobre nuevos sistemas de representación, como hizo ya en los años setenta, sujetos a formas caprichosas. Los personajes que retrató en su etapa inicial hemos de enmarcarlos dentro de esa reflexión que hizo Juan José Narbón sobre la situación del retratado, captando los aspectos del mundo exterior, atributos que les caracterizan,

168 FREIXA, M. y PENA, M. C., «Problema centro-periferia en los siglos XIX y XX», en *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Vol. I, sección 3ª, CEHA, Comité Español de Historia del Arte/Universidad de Extremadura/Departamento de Historia del Arte, Mérida, 1993, pp. 371-384.

169 BALLO, G., *Boccioni, Il Saggiatore*, Milán, 1964.

170 <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/8502> [28 de junio, 2017].

171 Para analizar la significación de los retratos, véase CASTAÑER LÓPEZ, X., *José Pinazo Martínez (1879-1933): Un pintor ecléctico entre la tradición y la modernidad*, Punto Rojo Libros, S.L., Sevilla, 2011.







como el pincel y el guardapolvo en el retrato de Eulogio Blasco que nos mira atentamente, el molinillo de café cuando pinta la languidez de un niño de manera antiacadémica, el luto de su madre con unos ojos perdidos en el vacío con una clara influencia de Ignacio de Zuloaga o los planos sintéticos dentro de la órbita de Daniel Vázquez Díaz y de sus personajes literarios cuando retrata al poeta cacereño Miguel Serrano. No obstante, cabe reseñar cómo de unas obras tomadas como meros ejercicios en un principio, centrado en lo denotativo y abocetando el cuerpo, fue desdibujando los contornos, controlando los espacios difuminados, soltando la pincelada, superponiendo capas, haciendo predominar el dibujo sobre el color con superficies casi monocromas, a base de marrones, ocres y negros. El retrato de Ana, fechado ya en 1973, puede servirnos de muestra; cómo de ceñirse al rostro, en lo más íntimo y externo de los que posaron delante de él, de traducir su psicología y sus contradicciones, pasó a representar sus rasgos con gruesos trazos que resaltan su carácter. Fue dejando aquella pintura impregnada de cierto idealismo que le atrajo en sus inicios, abriendo su concepción a otra tipología en la que prevaleció la imagen anónima para poder reflejar lo colectivo:

*Plásticamente son años intensos pero confusos, su personalidad no está aún definida, se nutre igualmente de los artistas pintorescos que de los más investigadores... Obras balbucientes y algo torpes, generalmente sobras de color... con cierta tristeza ambiental<sup>172</sup>.*

En estos años, entre 1950 y 1953, la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid le dejó una huella al verse cumplido de alguna manera ese afán que tuvo –y mantuvo a lo largo de toda su vida– por renovar el lenguaje plástico. Madrid fue la ocasión que se le presentó y no dudó en intentarlo. Coincidieron estos tres cursos con la apertura institucional que se produjo en España entre 1951 y 1965 que dio como fruto, ya en 1956, la publicación de las ponencias del Congreso de Santander, «Problemas del arte abstracto», y en Valencia se celebró el Primer Salón Nacional de Arte No Figurativo. Así, el informalismo español obtuvo su reconocimiento internacional y el régimen se *comprometió* con la vanguardia, sin que por ello no hubiese artistas oportunistas. En este nuevo clima, con la nueva reglamentación que se aprobó para llevar a cabo la I Bienal Hispanoamericana se dio un paso importante para deshacer las intenciones de los artistas adeptos al régimen que controlaban a los jurados. Ello determinó una apertura decidida y firme hacia la renovación del arte<sup>173</sup>. Se inició un período que terminó no sólo con el apoyo (en el exterior) a las corrientes abstractas, sino con el desfase español con respecto al arte europeo y al americano. El panorama español comenzó a

172 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», *opus cit.*, p.46.

173 FARALDO, R. D. «La Exposición Nacional y una nueva norma de arte», en *Revista Goya*, núm. 1. Madrid, 1954. FARALDO, R. D., «En pleno fervor abstracto», en *Diario Ya*, Madrid, 18-XII-1958. Admite el cosmopolitismo y la apertura de mercado a partir de su animadversión a la abstracción.

Página izquierda:  
Juan José Narbón, *Niño del molinillo*, 1958.





Juan José Narbón, *Ana*, 1973.



Juan José Narbón, *Mujer*, c. 1965.

moveirse hacia una etapa ecléctica<sup>174</sup> que supuso el primer resurgimiento de la tradición más liberal española<sup>175</sup>. La primera ruptura se produjo en el mundo del arte con la admisión del cosmopolitismo dorsiano frente al nacionalismo. Sin embargo, se redactó un escrito manifestando su contrariedad; un alegato firmado por veinticuatro artistas el 25 de noviembre de 1950, entre los que se encontraba Enrique Pérez Comendador, ante la supuesta falta de rigor a la hora de preferir tendencias concretas y ante la ausencia de referencias para la juventud al no tener presente la tradición y conducir al arte a un callejón sin salida<sup>176</sup>. Fue un período difícil debido a la inquietud existente, las constantes protestas y el cierre de la autarquía para dar paso a los tecnócratas y al desarrollismo, que culminó, desde el punto de vista artístico, con la aceptación de los informalistas, con el triunfo del grupo El Paso, y el reconocimiento de otras tendencias, como la normativa, encarnadas en Parpalló o el Equipo 57, con el resurgimiento de nombres tan significativos, como los de Antoni Tàpies, Eduardo Chillida, Jorge Oteiza, Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere, José Guerrero o Rafael Canogar y con la consolidación de los nexos con Europa.

174 En diciembre de 1950 se realizó una encuesta en el número 13 del *Correo Literario* sobre quiénes debía concurrir a la I Bienal Hispanoamericana de Arte. Mourlane Michilena citaba a Enrique Pérez Comendador. Sin embargo, la lista que aparecía era tan heterogénea que dio carta de naturaleza a un cambio de rumbo en la política artística, justificándose al mismo tiempo el relevo generacional ante las posiciones más tradicionales.

175 FUSI AIZPURÚA, J.P., *Un siglo de España*, Marcial Pons, Madrid, 1999, pp. 116-117.

176 AMAE Leg. R-4250, Exp.5.

Con este panorama, Juan José Narbón afrontó de nuevo un aprendizaje reglado que compaginó con visitas al Casón del Buen Retiro donde, paradójicamente, adquirió destreza en la pintura al estudiar con detalle obras de un siglo, el XIX, que comenzó a denostarse una vez pasada la autarquía franquista: el neoclasicismo, el retrato, la huella de Francisco de Goya que se alejó de personajes de una sociedad privilegiada, el costumbrismo, el buen dibujo, la gradación del color, el contraste, incluso la «japonaiserie» cuando realizó los bocetos para los murales o la pincelada impresionista, sentaron las bases de su formación. Influencias que, a todas luces, tuvieron sus nombres propios, como Vicente López, Federico de Madrazo, Eugenio Lucas, Jenaro Pérez Villamil, Mariano Fortuny, Ignacio Pinazo o Joaquín Sorolla. Sin embargo, como ya hemos señalado, fueron otros, al margen de sus profesores y de las cátedras que ostentaron de dibujo, color o composición, quienes más influyeron en la manera de concebir el oficio. Pero fue de Ignacio de Zuloaga, de su recuerdo, de donde tomó la idea de que «el carácter lo es todo; a ese carácter sacrifica detalles, rasgos y delicadezas, y, en cambio, subraya con atroz energía, gesto, acción y mirada... dado más a lo interpretativo que a la impasible transcripción analítica... [más a] una síntesis de notas que se sienten en primer término referidas a una unidad vital»<sup>177</sup>.

En estos inicios cambiantes y titubeantes estuvo la base de toda su trayectoria. En ellos encontramos casi todos los temas y elementos que desarrolló, especialmente, en la década de los años ochenta. No obstante, debemos hacer un inciso e indicar que para muchos artistas la atmósfera cultural de franquismo siguió siendo densa y de claustrofobia<sup>178</sup>: se echó de menos el importante contacto con el mundo exterior. Entre 1950, año en el que Juan José Narbón decidió ampliar sus estudios en Madrid, y 1966, cuando comienza a ejercer la docencia de la Escuela de Bellas Artes de Cáceres, transcurrió un tiempo que sirvió para madurar sus conocimientos. Fue la época en la que España vivió una mutación de valores estéticos e ideológicos, que Juan Carlos Mainer la compara con el fin de siglo, entre 1898 y 1910, superándose en cierto modo con ello la imposición cultural. Se produjo, para expresarlo de algún modo, una situación en la que chocaron posturas irreconciliables, un cruce de caminos que fue determinante para el arte español. Tanto el realismo como el expresionismo abstracto y el informalismo optaron más por el sentimiento que por la razón, mientras que la lógica encontró su salida en los normativos.

En este corto periodo, Juan José Narbón cerró su primera etapa de aprendizaje y tanteos en las exposiciones que realizó junto a otros artistas en la Sala Lux de Cáceres en 1960<sup>179</sup>. Se hizo eco de los len-



Juan José Narbón, *Homenaje a Pollock: Florero*, 1960.

177 LAFUENTE FERRARI, E., «Los retratos de Zuloaga», en *Revista Príncipe de Viana* Año núm. 11, núm. 38-39, 1950, págs. 41-46.

178 Es fundamental consultar UREÑA, G., *Las vanguardias artísticas en la postguerra española: 1940-1959*, Istmo, Madrid, 1982.

179 ANÓNIMO, «Sala-Exposición Lux», en *Periódico Extremadura*, 1-X-1960; ANÓNIMO, «Se inauguró la exposición de pinturas organizadas por Lux», en *Periódico Extremadura*, 26-IX-1960; ANÓNIMO, «La exposición de pinturas de la Sala Lux», en *Revista Alcántara*, XVI, núm. 139, enero-diciembre, 1961.



Juan José Narbón, *Paisaje urbano*, 1960.

guajes de una vanguardia ecléctica y más bien timorata que se opuso al costumbrismo decimonónico, pero que, en paralelo, intentó renovarse desde cierta modernización al acudir a una sintaxis inserta en la cultura rural y el paisaje cacereños –y por extensión extremeños–, lo cual ya había sido reivindicado con anterioridad y proyectado en cierto sentido en la pintura a través de Godofredo Ortega Muñoz:

*Esta cultura había pasado de aquellos creadores imbuidos por los aires regeneracionistas a los nacidos a finales del siglo XIX y principios del XX y cuyas obras se difundieron en la década de los años veinte, excepto el caso de Barea. Francisco Valdés, Chamizo, Rodríguez Moñino... Fue el momento en el que apareció la Revista de Estudios Extremeños en Badajoz, en 1927, y la revista Cristal en Cáceres, en 1935. De esta manera se introdujo la corriente modernista con vocación regionalista y con ecos de la idea unamuniana de la intrahistoria, las formas adoptadas por la vanguardia europea a la hora de narrar hechos, la investigación en ámbitos desconocidos, como la bibliografía, la edición de textos o el folclor o la crítica literaria con resabios de lo aprendido en la Residencia de estudiantes de Madrid<sup>180</sup>.*

#### 4.2. LA ÉPOCA DE LOS TANTEOS: DEL INFORMALISMO AL CONCEPTUAL

Juan José Narbón fue limando ese sentido folclórico, esa capa superficial con el que la ampulosidad costumbrista había revestido estos temas; un costumbrismo siempre en un plano donde nunca cupo el sentido crítico. Él inició la recuperación de una Extremadura perdida a través de una obra basada en la agudeza de la observación y la captación de ambiente

180 CANO RAMOS, J., *La pintura del siglo XX en Extremadura: de la tradición a la renovación (1880-2007)*, opus cit. p. 46.



Juan José Narbón, *Cáscaras*, 1965.

y de tipos; esto es, con su inquieta búsqueda, con ese deseo de ahondar y de desentrañar el territorio, el paisaje y las figuras que lo pueblan, supo estar con las circunstancias y con el tiempo. Comenzó a hacer suyo ese paisaje, lo alejó de cualquier evocación romántica y lo hizo palpitar para mostrarnos «otra» Extremadura, incluso en su incursión en el ámbito informalista, siguiendo, quizá la estela del Grupo El Paso, que ganó la Bienal de Venecia del año 1958 y nos mostró el paisaje mesetario con toda su crudeza. Ahí están los cuadros *Muro*, *Monigote*, *Homenaje a Pollock: florero*, *Paisaje urbano* o *Maternidad* que marcaron el inicio de la nueva senda que emprendió al emigrar a Alemania en ese mismo año de 1960.

Aquí, en los cuadros de la Sala Lux, vemos ya de qué manera lo informal, el gesto caligráfico, se fue cruzando con las deformaciones figurativas, con el proceso creativo de la obra y la acción del artista que une el arte con la vida e, incluso, se atisba un camino intermedio entre la abstracción y constructivismo, herencia indudable de su admiración por Paul Klee, descubierto en un viaje a Berna. Del artista suizo, en ese periplo centroeuropeo, aprendió el valor que tiene la riqueza plástica, el trabajo compositivo, cómo el orden, las transformaciones, las superposiciones, la luz, lo primario, la expresión, todo en su conjunto, nos permite ver más allá de lo representado<sup>181</sup>. Pero también de Pedro Pablo Rubens, en su visita a Amberes y en Colonia, tomó nota de la libertad de factura a la hora de enfrentarse al lienzo, donde debe primar en muchas ocasiones sobre la precisión del dibujo esa pasión por el campo y su sintonía con la vitalidad y los ritmos de la naturaleza<sup>182</sup>. Y, de este año y medio que trabajó en Hohelimbürg y Dusseldorf, hemos de destacar su contacto con Wolf

181 AGRASAR QUIROGA, F., «Las ciudades de Paul Klee: Notas sobre un magisterio urbanístico», en *Boletín Académico*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, La Coruña, 1997, pp. 84-88.

182 Véase VERGARA, A., *Rubens and His Spanish Patrons*, Cambridge University Press, Cambridge-Nueva York, 1999.





Juan José Narbón, *Recordando a Cuixart*, 1964.

Vostell y todo su entorno conceptual, una continuación de su admiración por Jackson Pollock y la *action painting*, de quienes asimiló la importancia de la descontextualización de los hechos y de los objetos; una lección que aplicó en etapas posteriores con mucha frecuencia.

Su vuelta a España y con estas referencias, ya en 1962 cuando el informalismo tomó vuelos en el arte español con el grupo El Paso y Antoni Tàpies, ensayó un nuevo vocabulario, donde el gesto y la materia ejercieron como reflexión sobre el hombre y su condición. Fueron unos años de debate interno, acorde con la situación española, que tuvieron como telón de fondo, ya analizado en el contexto, los años del desarrollismo franquista, la confrontación de figuración y abstracción y la liquidación de ciertos valores en arte de corte clasicista que culminaron con los *Encuentros de Pamplona* en 1972.

También es la época, 1965-1966, en la que Juan José Narbón se incorporó a la Escuela de Bellas Artes de la Diputación cacereña para impartir la asignatura de Dibujo, junto a Emilio Macías o Ubaldo Cantos. Los cuadros de este momento se centraron en utilizar su experiencia estética con el objetivo de vislumbrar una realidad más allá de lo aparente, en la línea apuntada por Antoni Tàpies, Modest Cuixart o Luis Feito. Una reflexión que le llevó a profundizar en ese entorno, en el mundo y en la propia vida. El arte sirvió de catalizador para remover ideas, para saber que las obras debían tener una finalidad útil socialmente y podían influir en el ámbito más cotidiano: aprendió en este breve periodo informal para qué servía el arte, yendo desde la creatividad hasta la destreza plástica, desde la concepción de un tema a la dimensión práctica de cualquier especulación. Entendió que la realidad no tiene por qué coincidir con la

objetividad de la naturaleza, que el diluir la pasta o la materia en la superficie puede llegar a ser figuración puesto que se trata de estructurar las formas, las referencias a un entorno que evoca su mundo interior. Los trabajos de Juan José Narbón fueron densos y dinámicos, con una fuerte carga signíca y con una gran tensión, donde el caos y el orden, la acción y el gesto, la reflexión, la materia y el espíritu entablaron un interesante diálogo<sup>183</sup>. Para ello recurrió al *dripping*, al *grattage* o al *collage*, como se observa en *Recordando a Cuixart* y *Primera cabeza y palillos*, fechadas en 1964, o *Cáscaras*, de 1965, con un lenguaje plenamente abstracto, con ese recurrir a las «antiformas» para crear el ritmo y con una intensidad poética al que sumó una imaginación simbólica que le acompañó, desde entonces, a lo largo de toda su carrera. Incluso, tuvo alguna tentativa cercana al arte pop, pero muy circunstancial y centrada en el interés que tuvo por el plano y la mancha.

Pero, esta etapa dio paso a otra de mayor trascendencia, constituyendo una prueba fehaciente de que en la trayectoria de Juan José Narbón no caben clichés y no pueden catalogarse sus creaciones dentro de un solo término. Cada periodo parece que prepara el camino a lo que le va a sustituir. Para él lo verdaderamente importante siempre fueron los valores pictóricos junto a esa realidad que late en el trasfondo de sus cuadros, la suma de la sensualidad y la emoción. De la disgregación de las formas, al finalizar la década de los años sesenta, los bordes vuelven a situarse en los lienzos en ese afán de buscar su propio estilo, inclinándose por un lenguaje, como señala Manuel Vaz-Romero en su ensayo ya citado, de «gran voltaje expresivo». Un claro ejemplo lo tenemos en la obra *Tres redondos* de 1972:

*El inicio de los setenta dejó constancia de la madurez del lenguaje narboniano. Los posos dejados por los más variados lenguajes artísticos del siglo XX, se tradujeron en una aclaración de los conceptos y en una rotundidad de las formas que, precisamente por los perfiles marcados y las anchuras de los trazos, pierden matices para ganar carácter simbólico. Comienza lo que Lozano Bartolozzi denomina «su evolución intrarregional»<sup>184</sup>.*

Esta búsqueda de un lenguaje propio coincidió con los años setenta; unos años que ocuparon históricamente el tardofranquismo, dándose una revisión que afectó a la sociedad en su totalidad, sobre todo tras la muerte del general Francisco Franco, con las movilizaciones que se dieron en las grandes ciudades y con la apertura definitiva a Europa. En 1976 se inició el proceso de la transición política, sucediéndose cambios estructurales y donde los intelectuales tuvieron una verdadera vocación



La figura de Juan José Narbón fue capital a la hora de concebir el Museo Vostell Malpartida, estableciéndose una relación que con el tiempo se perdió.

183 MARTÍN, R., «Expresión del estado puro. Un recorrido por la obra de Luis Feito», en AACA, 20, 2012. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=697> [7 de agosto, 2017].

184 CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura», *opus cit.*, p. 277.



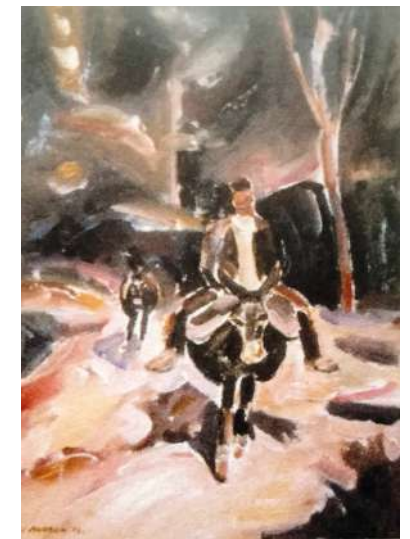


Juan José Narbón, *Tormenta*, 1968.

renovadora dentro de un marco integrador. Se determinó así, una revisión de la vanguardia, unas veces de manera improvisada y otras de forma especulativa, fruto, sin que haya duda, de la complejidad a la que llegó la sociedad española. De hecho, en este tiempo se inició su etapa de madurez que abrió paso a la mejor década de toda su trayectoria, los años ochenta. Fue el momento en el que se materializó el proyecto vostelliano del Museo malpartideño, de la apertura del Centro Creativo, de las actividades en la I Semana de Arte Contemporáneo y el contacto con los círculos catalanes y del desaire de Volf Vostell hacia su persona. Una enemistad que determinó su estancia en Gerona. La amistad con el artista alemán comenzó a desvanecerse después de dieciocho años y, con toda probabilidad, la raíz de problema tenga un cariz patriarcal, en el que la innovación plástica chocó de frente con una creatividad todavía en potencia y donde se confundieron los términos de singularidad y de pertenencia a un colectivo, provocando una tensión propia de la contemporaneidad<sup>185</sup>. Se pasó de aquella ilusión de Juan José Narbón por enseñarle los batolitos de Malpartida de Cáceres, de idear un museo distinto en un paraje singular, de educar a la juventud estéticamente, como señala Mercedes Guardado Olivenza en su libro *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, de preparar la I SACOM... a la ruptura primero y a la indiferencia después.

En el inicio de este decenio, tras los encargos de La Mutua Extremeña y el club La Colina, entre 1967 y 1968, donde combinó los paisajes extremeños en diferentes gouaches –a los que recurrió pocos años después con el óleo– con la abstracción plena –completando la línea emprendida en la Sala Lux– en una serie de témperas hechas a base de trazos gruesos, intuitivos, rápidos, estructurados con una leve geometrización y enérgicos. Unas veces esos trazos fueron más espontáneos y otras veces apenas esbozados, como los que llevan el título de *Movimientos férreos*, *Orgánico Textural*, *Coches*, *Tormenta*, datados en 1967 y 1969, de la serie *Abstracción*. Juan José Narbón con esta breve incursión en la deriva tachista quiso ante todo decantarse por la acción, pero supo que cada cuadro, a pesar de ser eminentemente decorativo, necesitaba de una maduración antes de reducirlo a la esencia, preservando, eso sí, la espontaneidad. Una reflexión sobre la que volvió en su etapa más lírica al finalizar los años ochenta. Sacó como conclusión que la rapidez y la soltura de las líneas era un tema crucial, descubriendo también que los pinceles le permitieron conjugar una variedad de trazos y de machas más compactas. Más allá de todos estos argumentos, puede resaltarse la trascendencia que tuvieron estos ensayos o ejercicios abstractos que realizó a lo largo de esta década.

185 Para ver la dimensión de la enemistad entre artistas es interesante consultar el ensayo de SMAEE, S., *El arte de la rivalidad*, Taurus, Barcelona, 2017.



Juan José Narbón, *Hombre y burro*, 1973.



Juan José Narbón, *Surcos*, c. 1973.



Los historiadores no hemos apuntado nunca que estas obras tan gestuales sirvieron para captar el movimiento de los ritmos vitales. Como en la pintura china, Juan José Narbón estableció desde este momento la armonía como principio básico del orden del mundo, de su mundo, dio importancia a lo que significaba la espontaneidad y el dinamismo. Aprendió cómo se penetra en la Naturaleza a través del ritmo y las vibraciones, cómo el taoísmo conecta la vida con la energía, cómo la quietud y la acción conforman un todo y cómo la luz y la sombra establecen su dialéctica en las superficies del papel o del lienzo. Todo ello le reportó un esquema de trabajo basado en un esquema intuitivo-asociativo donde el trazo es a la vez color, volumen y ritmo ya que engloba todas las pulsiones del artista.

Pero en 1970 volvió sobre temas relacionados con la tierra y sus vivencias. Es lo que María del Mar Lozano Bartolozzi ha denominado «evolución intra-regional», dentro de una corriente neofigurativa alejada del costumbrismo ramplón, aunque con tintes en algunos cuadros muy superficiales. Sin embargo, ha de reconocerse que Juan José Narbón realizó una serie de obras con la intención de reflejar «su paisaje» con otras gamas, alejado ya de la evocación romántica y cercano a esa búsqueda del ánimo que lo sustenta; una búsqueda que terminó en la plasmación del desgarramiento como tal en su estancia gerundense. Son creaciones concebidas como si él fuese el espectador y nos ofreciera una traducción de ese paisaje sentido con el que se identifica y donde se describe la felicidad, infelicidad o la soledad de sus personajes. Planteó, sobre todo en los dibujos de *Bocetos rurales*, en 1971, cómo el gesto humano expresa el dolor, la resignación o la lucha interior. El dramatismo, la desolación o la desesperanza comenzaron a ser frecuentes y para ello tuvo que acudir a otros ritmos y a otras realidades donde sus personajes pudieron identificarse con el ambiente. Así, pasó en muy poco tiempo de una visión plenamente pictórica<sup>186</sup> como en *Romería de la Luz*, *Descanso*, *Aguadora* o *Surcos* a *Entre canchos*, *Campesino con yegua*, *Identificación* o *Estirpe laboral* e, incluso, en 1975 a *Simbiosis*, donde las figuras trascienden de la simple anécdota y se convierten en prefiguraciones de una idea que urge expresar y plantear como denuncia. Podemos para sintetizar estos nuevos conceptos acudir a las palabras de Ángel Marsá sobre la nueva figuración a finales de los años cincuenta: «crear un realismo plástico más perentorio y pugnaz que el procedente de la propia realidad objetiva, pues se erige en síntesis de una realidad vital específica»<sup>187</sup>.

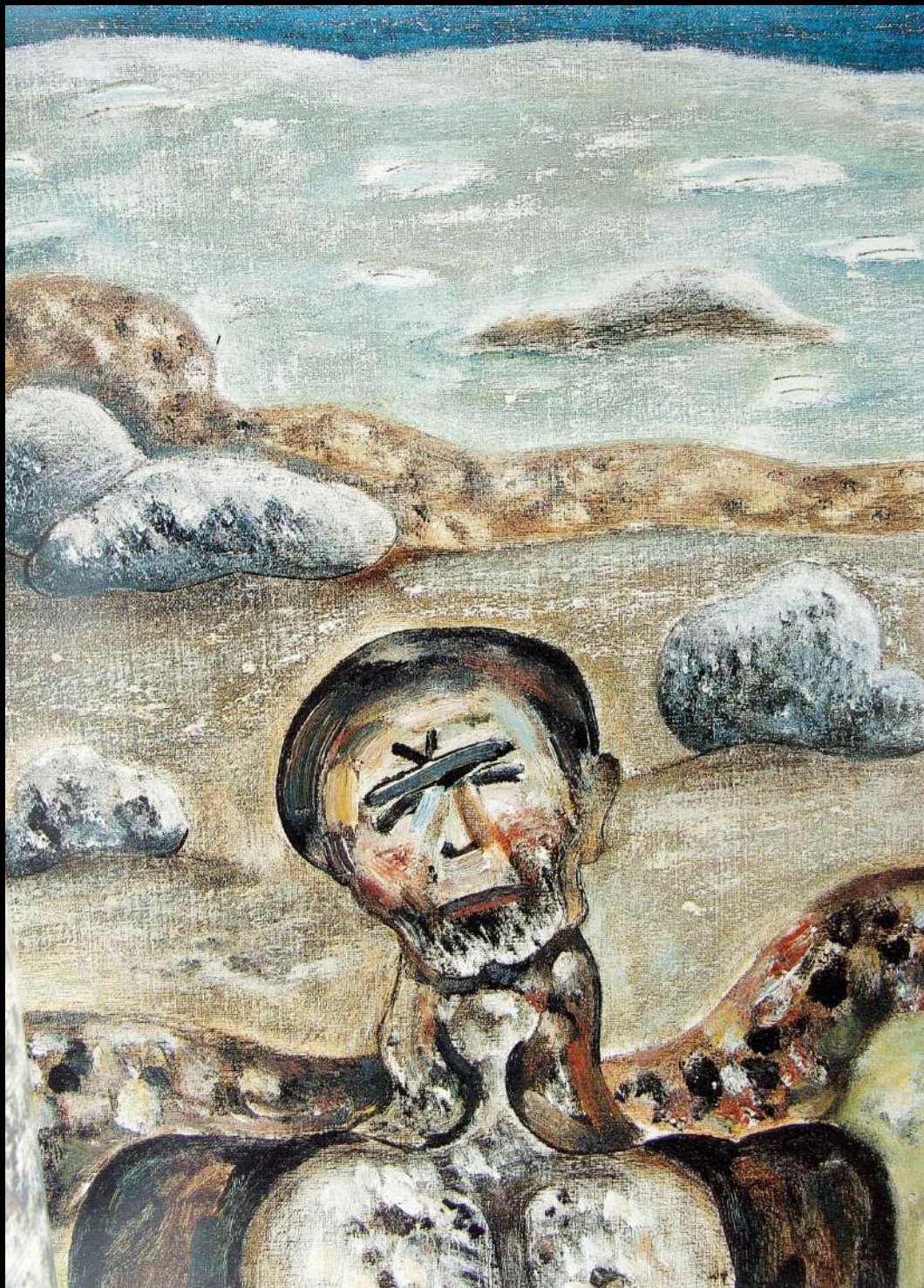
Se trata de creaciones que fueron deformándose para dar ese aire dramático a las composiciones; unas figuras recortadas sobre fondos desdibujados en los que contraponen los signos dinámicos y los signos inertes; signos dinámicos como las líneas sinuosas de los personajes, siempre ensombrecidos y anónimos al carecer de rostros reconocibles



186 SIMÓN, C., «Narbón y su cuelga en Badajoz», en *Hoy*, 21-III-1974.

187 MARSÁ, A., «Begoña Izquierdo», en *El Correo Catalán*, 15-XII-1957.





Juan José Narbón, *Iglesia de Malpartida*, 1975.

y fundirse con el granulado de la tierra, o los árboles siempre con hoja; y signos inertes como los de las piedras, el paisaje fosilizado, más bien metafísico, o los brazos caídos o cruzados de los campesinos. El propio Juan José Narbón contestaba a Antonio Zoido a este respecto cómo los canchos representan una fuerza estática frente a las encinas, cuya metáfora representa a «seres suspirantes al vuelo hacia la libertad»<sup>188</sup>. *Duplicidad radical*, *Tu hermano*, *Burros y hombres* y *Autóctono* ejemplifican esta «realidad descarnada», próxima al surrealismo, a esta condición humana inserta en un «medio físico distorsionado, aplastante, agresivo, pero íntimamente unido al campesino»<sup>189</sup>. Fue profundizando en el medio, aquel que «subyace a nuestra realidad, vivo de presencias ancestrales» que evoca la pobreza, la soledad y el drama, y lo hizo a través de la expresión y una «una fuerte sugestión de primitivismo»<sup>190</sup>. Llegó hasta la fusión de formas y espacio, trasmutando personas, animales y objetos para lograr una simbiosis que determinó una evolución en su pintura. Este maridaje de las figuras del primer plano con el paisaje le codujo, como le enseñaron los hermanos Zubiaurre entre otras cuestiones, a tener un espíritu mucho más reflexivo y grave, pasando de un cierto goce de la pintura a un carácter eminentemente documental, a ser notario de una realidad, a una obra más intelectual al incidir en la idea y al definir una trayectoria que pasó del costumbrismo al expresionismo. Los personajes irreales aparecieron en sus obras mimetizados a través de una técnica puntillista con el fondo. De ahí surgió una visión esencialmente orgánica en la que se confunden o se funden figuras, objetos y paisaje. O como señala Fernando Carvajal sus personajes son a la par minerales y vege-

188 ZOIDO, A., «Artistas en el estudio. Juan José Narbón», en *Hoy*, 14-III-1974.

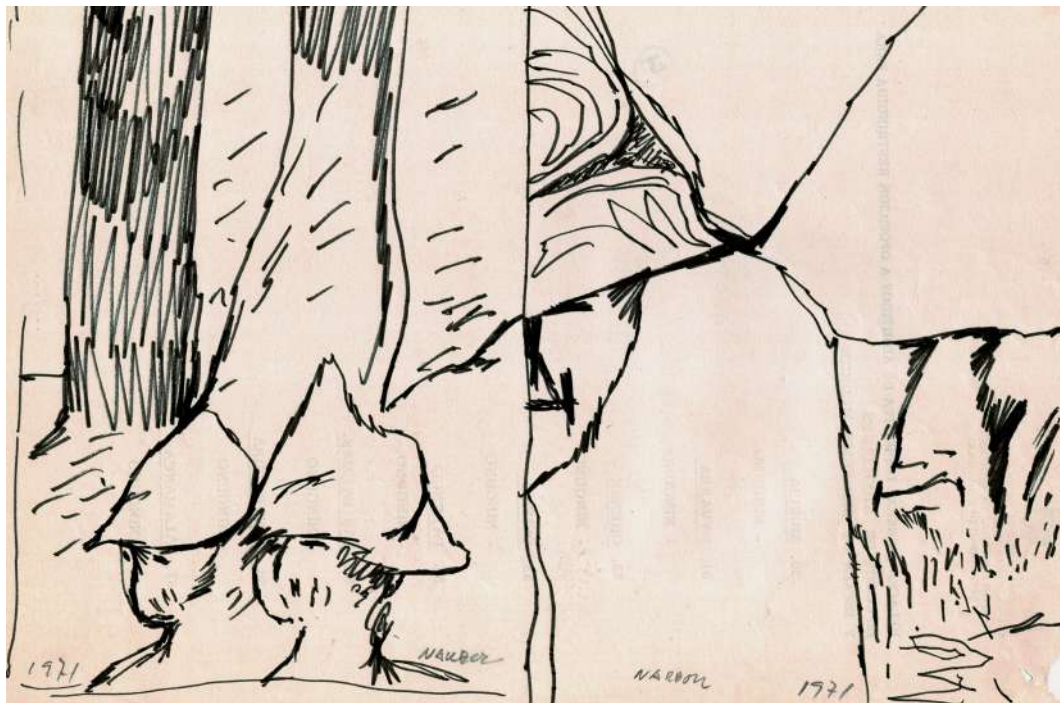
189 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «El lenguaje plástico de Juan José Narbón», *opus cit.*, p. 51.

190 FRANCO, A., «Entre el regionalismo y la crítica de la realidad», *opus cit.*, p. 17.

Página izquierda:

Juan José Narbón, *Tu hermano*, 1974.





Juan José Narbón, *Bocetos rurales*, 1971.

tales como la flora y fauna de Extremadura<sup>191</sup>. Fue la época en la que introdujo la figura del burro no como en 1973 en sus cuadros *Campesino con yegua* u *Hombre y burro*, sino como símbolo de una situación que depara paciencia y, a la par, fortaleza dentro de un entorno empobrecido y alienado, en la línea que emprendió tres años atrás con *Asomándose en azul* o *Amigos* y continuó con *Prehistórico San Francisco*, *Simbiosis animal*, *Estirpe laboral* o *Burritos y personas* ya en 1978.

Sin embargo, dentro de este mismo periodo zigzagueante en el que también podemos contemplar obras más académicas como las vistas de la ciudad de Cáceres o de Malpartida de Cáceres, así como bodegones con una factura más suelta, el incidente con Wolf Vostell, sea como fuere, trajo sus consecuencias. Juan José Narbón decidió trasladarse a la ciudad de Gerona, impulsado, en cierta medida, por los contactos que mantuvo con el Grupo G barcelonés en el arranque del Museo Vostell y animado por su amigo Ángel María Moreno Amor, artista autodidacta, heterodoxo y vanguardista, según Manuel Vaz-Romero en el catálogo de su exposición en 2010. Tuvo que despedirse del grupo de artistas Colectivo Cacereño, creado a la sombra del museo malpartideño, un grupo muy activo, como puede desprenderse de sus intervenciones tanto en la capital como en el Centro Creativo o el propio Museo; un colectivo que se desatacó por

191 CARVAJAL, F., «Narbón», en *Homenaje al Barrio Judío*, Caja de Ahorros de Cáceres, Cáceres, 1977, s. p.

llevar a cabo una serie de actividades que tuvieron como finalidad romper con la inercia provinciana y tradicional de los círculos artísticos, pegados todavía al costumbrismo:

... diversos artistas cacereños que, de la mano de Narbón, realizaron en honor de Vostell el happening «Yerba sobre asfalto, asfalto sobre...» La acción comenzaba en la carretera que conduce a Los Barruecos y terminaba con un environment en El Lavadero, en una de las habitaciones de la casa-vivienda del factor. Componían aquel grupo de artistas. Fernando Carvajal, Valentín Cintas, Juan José Narbón, Ángel Gonzáles, Emilia G y J. Gutiérrez<sup>192</sup>.

Cataluña fue de esta manera la que le hizo asomarse al paisaje de manera diferente, de interpretarlo a través de las figuras; figuras que desde este momento no fueron un objeto en sí mismo, sino conexiones con el ambiente. De ahí que veamos cómo el gesto fue deformando sus contornos para expresar una existencia real, recurriendo a un expresionismo desgarrado y, tal vez, pesimista. Lo subjetivo fue ganando terreno y la realidad del mundo rural se desdobló en dos planos, uno el paisaje crudo y otro el pretexto que lo sustenta. Esta situación queda muy bien reflejada en una carta de despedida que le hicieron sus compañeros en 1975 y publicada en el diario *Hoy*, de cómo «sus últimas obras eran llamadas a la sensibilidad de cada uno sobre la miseria de nuestro campo y la tragedia de nuestros campesinos»<sup>193</sup>, o como él mismo nos lo expresó:

*En busca de mi personalidad...Difícil como todo...Dudas/Dudas. Dudas. Dudas. Dudas/Dudas... Ensayos. Por fin el camino... ¡Casi el camino!... Expresionismo abstracto, aún sin definir...El entorno. La denuncia de la forma de vivir del campesinado: incultura, prejuicios... El arte por el arte, ¡No! Tàpies Cuixart, ¡Tampoco! Me doy cuenta de las influencias de Fautrier. ¡Tampoco! Y a seguir con lo que lo que de plasticidad me ofrecía Extremadura*<sup>194</sup>.

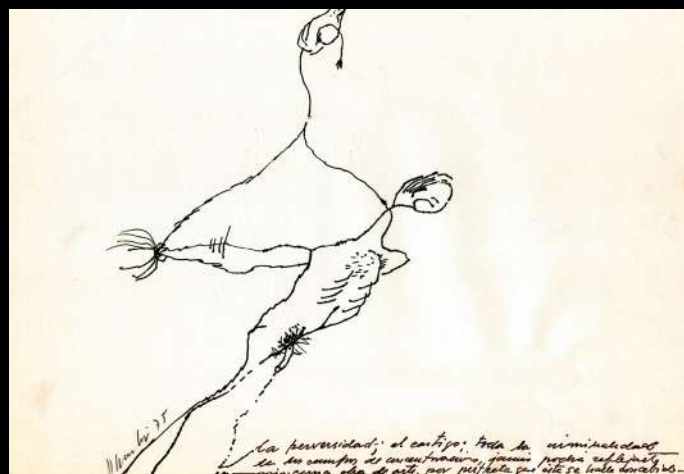
Desde Gerona, recreó estas tierras y a sus gentes imaginando, desde la añoranza, escenarios, ambientes, argumentos y personajes que reflejaron los destinos de la vida rural. Su aguda observación, la captación de tipos, la energía que puso en los trazos a plumilla, los volúmenes, el sentimiento y el poso José Gutiérrez Solana, tamizado por el dibujo preciso, la expresividad de los personajes, recogidos en un silencio desgarrador, y la ironía, herencia directa de los hermanos Zubiaurre y resumida en esos «personajes esperpénticos llenos de ternura»<sup>195</sup>, fueron tomando

192 GUARDADO, M., *Mi vida con Vostell. Un artista de vanguardia*, La Fábrica, Madrid, 2011, p. 252.

193 «También emigra Narbón», en *Hoy*, 30-III-1975, carta de artistas, escritores e intelectuales cacereños.

194 NARBÓN, J. J., «Nací...», en *Narbón*, Casa de los Caballos, Cáceres, 1982, s. p.

195 MORENO AMOR, A. M., «Narbón», en *Narbón familiar*, Fundación Calles-Carlos Ballesteros, Cáceres, 2007, p. 70.



Juan José Narbón, serie *Gerona*, 1975.

Juan José Narbón desvertebra las imágenes para mostrar un psiquismo preconsciente, donde la orografía del paisaje se confunde con las formas de las criaturas que lo habitan.

Juan José Narbón, *La perversidad y el castigo*, 1975.



Juan José Narbón, *Bocetos rurales*, 1971.

posiciones en su obra para estar con las circunstancias y con el tiempo que le tocó vivir:

*Cuando uno se acerca a la obra de Juan José Narbón, se siente en primer lugar una sensación trágica. Porque, aunque a veces no sea fácil descifrar su mensaje trágico, el hombre y su ambiente, el hombre es un ser alienado y el ambiente es un ambiente alienado. Pero la tragedia que es un móvil continuo en Narbón, no es una reflexión estática y estética sino un impulso de espíritu combativo, de espíritu revulsivo que se manifiesta en la factura nerviosa, en la línea de movimiento continuo, en la superficie descarnada o manchada, ensuciada, confundida y agredida del cuadro*<sup>196</sup>.

En la lejanía ideó series relacionadas con la guerra civil y el mundo rural. La muerte del General Francisco Franco le hizo retroceder en el tiempo dando como resultado unos dibujos agrupados bajo el título de *Campos de concentración*. Estas plumillas aportaron como novedad en la estética narboniana la glosa, el arte de hablar a través de la lectura, delectando la obra para poder verla y leerla, para comprender lo pintado. Recurrió a la palabra como evocación con la finalidad de que el espectador completase su significado, sabiendo que la pintura funciona sobre un plano de simultaneidad y la palabra escrita en otro de sucesión; los dos planos son categorías que se materializan espacial y temporalmente, los dos apelan a esa diferencia entre el espacio y lo representado para que se fusionen en un mismo marco<sup>197</sup>. Y con esta faceta ilustrativa, como consecuencia de haber iniciado diseño de portadas para libros como *Tierra desolada* de Agustín Salgado Calvo, con manifiestas deformaciones, líneas arrematadoras

196 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Narbón», en *Narbón*, Casa de los Caballos, Cáceres, 1982, s. p.

197 MONEGAL, A., *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998.





Escrito de Juan José Narbón para la I SACOM, 1 de enero de 1978.

y trazos sintéticos que contrastan con caracteres más detallados, perfiló su serie *Gerona* donde imaginó tipos y costumbres para darles un sentido didáctico al añadirle de nuevo la palabra. Como señala José Ramón Danvila, en *Gerona* puede verse de qué manera sus obras se convirtieron en un «collage de ideas y visualizaciones», donde «un nuevo componente, lo literario», le sirvió de refuerzo a la hora de plasmar su sentido crítico ante hechos y situaciones que vivió en ese momento. Juan José Narbón tomó conciencia de lo étnico al sentir su apego a la tierra y cuantos temas la rodean<sup>198</sup>. Eso sí, introdujo de pleno un carácter visionario y simbiótico donde las formas no son lo que aparentan, conectado con un simbolismo muy particular en el que se afirma o se interroga sobre el sentido de las imágenes pictóricas y sobre el acto creativo en sí.

Junto a estas series, también fue un artista que participó en la idea colectiva del arte a través del *Grupo 11+1* en una época determinada por la urgencia de renovar los planteamientos artísticos de manera visceral y por investigar con el mayor rigor posible todos aquellos aspectos que afectan al ser humano. El carácter reivindicativo aumentó y su atención se fijó en poner de manifiesto la postergación y la marginación del campesinado extremeño, su dolor y su injusticia, recurriendo para ello a la geografía y a las formas de vida<sup>199</sup>. Este este interés por mostrar su evolución pudo verse en cuatro ocasiones, en dos colectivas, una en la Fontana d'Or, en el hoy Centro Cultural de Caixa Girona, y en Sala Jaimes de Barcelona, y en dos individuales en el espacio expositivo de la Caja de Pensiones para la Vejez y de Ahorros de Gerona y en el de la Caja de Ahorros Provincial de Valladolid. De ello nos queda la reflexión que José Corredor-Matheos hizo:

*En Narbón, relacionado con el pintor alemán Vostell, la figura humana se deforma y atormenta, siempre en relación con sus pretensiones críticas sociales, adquiriendo un gran dramatismo, tanto en sus cuadros y dibujos en color como en blanco y negro<sup>200</sup>.*

Y también la de Wolf Vostell:

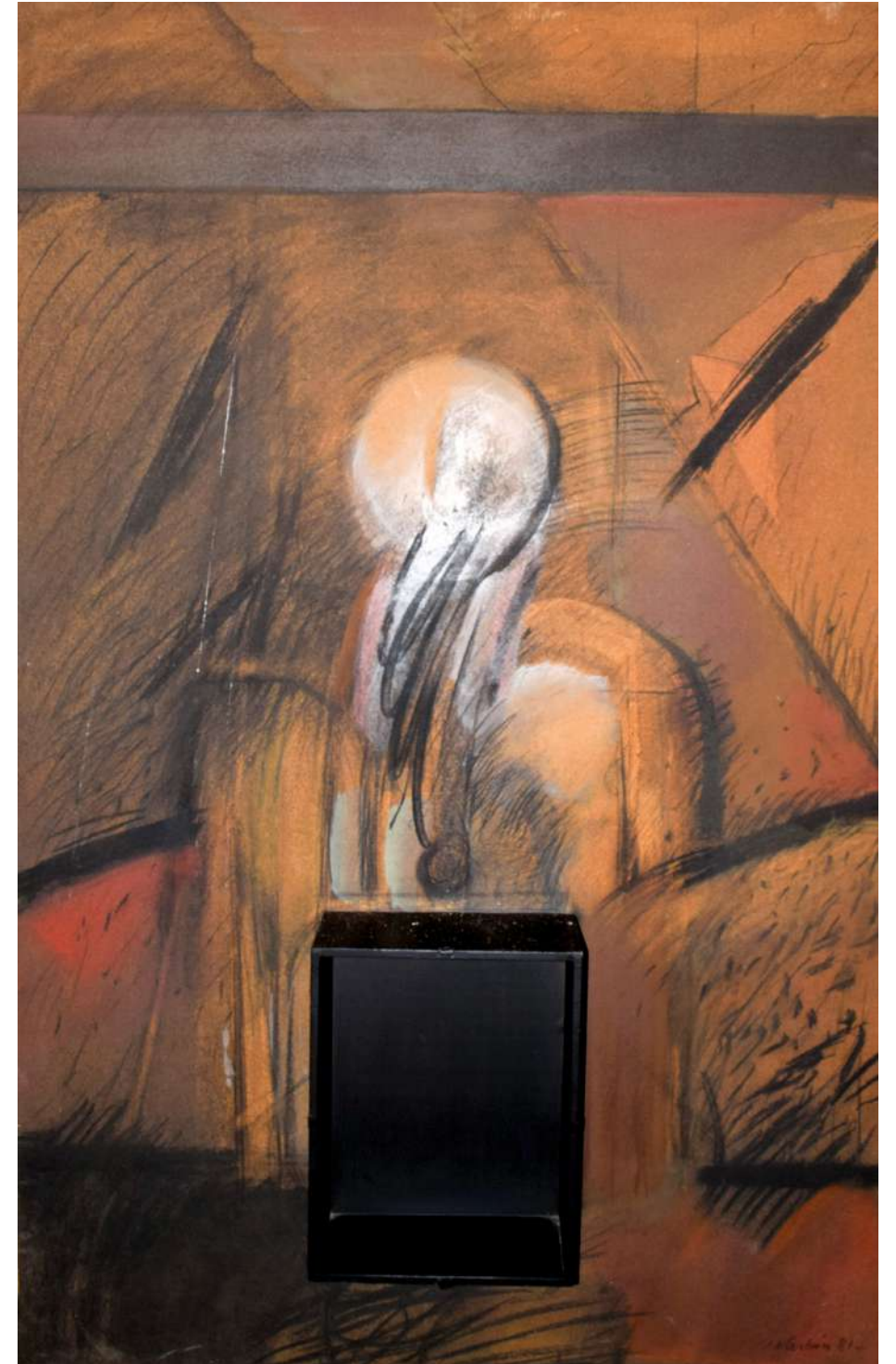
*Juan José Narbón es un creador radial de todo lo extremeño. El retrato de un campesino puede ser para él la simbiosis total de su más genuina geografía. El contexto geológico y antropológico del medio en el que vive constituye el hábitat más íntimo de su trabajo... El resultado de su pintura es esencialmente social y no decorativo. En ella se aprecia contundentemente la problemática de Extremadura<sup>201</sup>.*

198 DANVILA, J. R., «Y debajo de todo, la tierra», *opus cit.*, p. 25.

199 CARVAJAL, F., «Narbón», *opus cit.*, s. p.

200 CORREDOR MATHESOS, J., «Estos artistas de Gerona...», en *Once + 1. Artistas de Gerona en Barcelona*, Sala Jaimes, Barcelona, 1975, s. p. Véase también el texto del mismo catálogo escrito por Josep Tarrés.

201 VOSTELL, W., «Rasgos biográficos y críticos», en *Juan José Narbón Terrón*, Caja de Ahorros Provincial de Valladolid, Valladolid, 1975, s. p.



En 1976 Juan José Narbón regresó a Cáceres por motivos de salud tras haber trabajado en las oficinas de Higiene y Seguridad en el Trabajo de Gerona. De nuevo en Extremadura y con la duda que planteó José Niebla a Wolf Vostell de por qué Narbón se marchó tan pronto, nuestro artista conectó con el Museo de Malpartida y, concretamente, con los artistas conceptuales de la Galería G de Barcelona. Se contempló un nuevo horizonte dentro del ámbito conceptual que ya exploró en la década anterior al relacionarse con el grupo Zaj. Ahora, conectando con aquel espíritu de los Encuentros de Pamplona de 1972 que atendió a «una acción pública y participativa con una desobediencia formal y con contenidos implícitos de liberación ideológica»<sup>202</sup>, Juan José Narbón se involucró en la preparación de la I SACOM en los últimos meses de 1976 contactando y manteniendo una excelente relación con los artistas de la Galería G de Barcelona. El Museo Vostell se convirtió en un foco de primer orden para los nuevos comportamientos al trabajar con galerías rompedoras como Metrònom, la Sala Vinçon o la propia Galería G, sin olvidar el compromiso que la Universidad de Extremadura contrajo con esta renovación, sobre todo el de María del Mar Lozano Bartolozzi. Pero junto al Museo también estuvo el Centro Creativo al frente de Juan José Narbón, quien programó desde octubre de 1976 actividades relacionadas con el mundo conceptual, como la conferencia sobre los artistas de la Galería G en enero de 1977, impartida por la doctora Lozano Bartolozzi o una exposición de sus trabajos dentro de ese universo. Se afrontó «una intervención quirúrgica en un medio anacrónico... que evidenciaba el vacío mental y cultural» de Extremadura<sup>203</sup>.

Indudablemente, estos contactos tuvieron efectos en la concepción plástica de Juan José Narbón. El arte de acción le condujo a una desmaterialización de sus creaciones, a sumergirse en lo real al no mantener distancias con una realidad cruda, a valorar lo efímero, lo que no se puede comprar ni vender, el significado de la idea colectiva y la importancia de lo vulgar frente al buen gusto. Además, desde este instante introdujo en sus cuadros el concepto de acontecimiento, de suceso, de cómo lo cotidiano tiene el rango de arte y puede compararse con lo único y cómo debe haber una convergencia entre lo racional y lo atávico, entre una imágenes primigenias y metales que se materializaron en algo consciente. Por último, la relación con los círculos catalanes trajo como resultado el que Juan José Narbón rechazara la mimesis y se aferrara a la realidad que no ofrece ninguna posibilidad de duda. Con ello, como señaló María del Mar Lozano Bartolozzi en su conferencia *El grupo de la Galería G de Barcelona y el arte conceptual*, el artista, influido por esta tendencia, se despegó definitivamente de las formas tradicionales, casó el mirar y el imaginar, se centró en objetivos que tuviesen un sentido social a través de la crítica, de la desmitificación y de la relación del hombre con su en-

202 DÍAZ CUYÁS, J., «Literalismo y carnavalización en la última vanguardia», en *Encuentros de Pamplona 1972: fin de fiesta del arte experimental*, MNCARS, Madrid, 2009, p. 30.

203 CANO RAMOS, J., «El Museo como centro de creación y pensamiento», en *Colección Wolf y Mercedes Vostell*, Consejería de Cultura, Badajoz, 2003, p. 242.



Juan José Narbón, *Cabeza*, 1978.

torno. La razón de este cambio de rumbo podemos encontrarla en el afán que tuvo por extrapolar un arte que se dio en sociedades desarrolladas y culturizadas, con una actividad teórica analítica, con críticos, galerías y centros expositivos, así como con un gran desarrollo de comercialización. Y en Extremadura, paradójicamente, se daba todo lo contrario<sup>204</sup>. Ahí hemos de ver su peso a la hora de hablar de innovación y compromiso.

Dentro de estos *años conceptuales*, no hemos de pasar por alto la presencia de Rafael Tous, quien donó unas cajas abiertas que contienen aquellos objetos humildes y queridos por diecinueve los artistas, que

204 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., *El grupo de la Galería G de Barcelona y el arte conceptual*, La Madriia, Cáceres, 1977.





Juan José Narbón,  
*Sociedad de consumo*, 1981.



Entre 1977 y 1978 realizó la serie *Cabezas*, unos ejercicios con tinta de los que pasó algunos al lienzo, conservando ese carácter simbiótico y gestual, próximo al transvanguardismo.

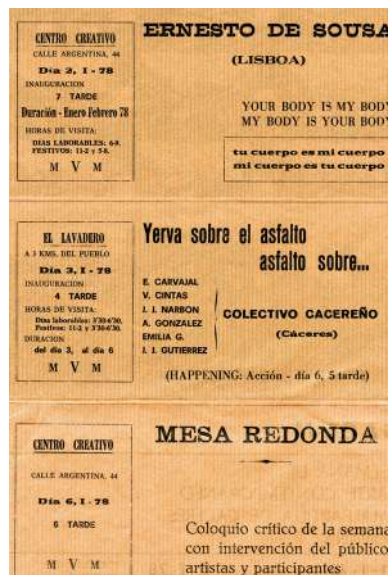
al ser enmarcados se redefinen y se salvan de la indiferencia y del olvido. Estas cajas fueron una invitación del propio coleccionista, quien animó a amigos de Wolf Vostell a «contar sus secretos... a juntar fragmentos de su historia y artefactos desechados... trozos de vida»<sup>205</sup>. Nos cabe la duda de si la caja número veinte –que completaría la colección– era la de Juan José Narbón, quien quiso ser partícipe de una manera peculiar al incorporar su contenedor vacío en un cuadro titulado *Caja oscura*, ya en 1982, donde su «secreto» se representa fuera a través de una gran cigüeña, símbolo de la lucidez, la vitalidad y la reflexión, además de ser representativo del pueblo malpartideño.

En mayo 1977 expuso en la sala de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Cáceres algunas de las obras mostradas en el Centro Creativo adscrito al Museo Vostell. En ellas se reflejó ese aspecto vivencial que los conceptuales propugnaron, tanto en la exposición de los artistas de la Galería G, como en la de *Convivencias*, inaugurada el día 1 de enero de 1978 abriendo la I SACOM: fueron obras más testimoniales, vinculadas a un momento histórico y a su reivindicación, como aprendió de la ironía de Antoni Muntadas, con ciertos rasgos telúricos, recuerdo de su admiración tapiniana y de su preocupación por la cultura popular; obras centradas en ese mundo de las formas, como lo hizo Jordi Pablo, por reseñar algunas referencias de las dos muestras emblemáticas en las que se involucró Juan José Narbón y que configuraron una encrucijada vanguardista en la Península Ibérica, como afirma Michel Hubert Lépicouché<sup>206</sup>. Influencias que se vieron con mayor claridad en la amplia serie *Sociedad de consumo*,

205 DIEGO, E. de, «Donación Rafael Tous», en *El cuadro del mes*, Museo Vostell-Malpartida, del 24 de octubre al 14 de diciembre de 1997.

206 LÉPICOUCHÉ, M. H., «El Museo Vostell Malpartida: el arte de la convivencia» en *Secuencias* 76/06, MEIAC, 2007, pp. 248-252.





Juan José Narbón con el Colectivo Cacereño realizó en 1978 la acción *Yerva sobre el asfalto, asfalto sobre...* ateniéndose a los principios conceptuales de la desmaterialización del arte.

iniciada en 1976 y finalizada en 1982. La participación directa de Juan José Narbón la podemos ver en un texto programático publicado en un folleto desplegable en el que aunó, siguiendo ese espíritu, la educación con la participación, reivindicó de manera clara la cultura que él denomina «olvidada» y expresó su compromiso con la realidad que le rodeaba a través del arte para hacer frente a ciertas actitudes que van desde el «conservadurismo» hasta la «cultura constructiva»<sup>207</sup>.

En esta misma línea, Juan José Narbón con el Colectivo Cacereño realizó la acción *Yerva sobre el asfalto, asfalto sobre...* ateniéndose a los principios conceptuales de la desmaterialización del arte, de poner de relieve la crisis del discurso de la representación al valorar el happening como un documento, como tesis creativa en la que ha de primar el concepto, su desarrollo y la participación. Este argumento tuvo tener muy presente el punto de vista tanto sociológico como psicológico, así como estar muy pegado a una realidad cotidiana, con una lectura abierta en la que se dejó claro la relación entre el hombre, su hábitat y su historia. Así, las cintas blancas que evocan una autopista al llegar al

Museo se vuelven rojas, significando cómo aquello que entendemos por progreso puede convertirse en un peligro. A la par, el recorrido se hallaba compartimentado para albergar objetos de distinta índole para recalcar el vacío mental y cultural que se da en las zonas más desfavorecidas: espacio y tiempo confluyen, la idea de ser nómadas que nos dirigimos a todas las partes, el carácter antropológico marcado por una especie de ritual con un comportamiento concreto y la fugacidad, lo momentáneo, lo efímero y lo atávico se dieron cita en esta acción llevada a cabo en enero de 1978. Se completó esta intervención con otro happening que simuló una conferencia en Plasencia en 1981, en el que el material de oficina fue el protagonista con el fin de hacernos reflexionar sobre esos objetos cotidianos que después aglutinó, por una parte, en una serie de collages y ensamblajes, muy poéticos y nostálgicos, donde recurrió a sellos, grapas, cartas o papel para poner de relieve el trabajo administrativo y todo lo que ello conlleva y, por otra parte, en sus *Especulaciones poéticas sobre el abecedario*; trabajos que tienen en su esencia algo del dadaísmo, aunque hemos de reconocer que Juan José Narbón nunca fue un artista conceptual.

Entre 1977 y 1978 realizó la serie *Cabezas*, unos ejercicios con tinta de carácter simbiótico, muy gestuales, próximos al transvanguardismo, según el propio pintor, que alcanzaron un alto grado manierista al trazar formas convulsas que también trasladó al lienzo. Se trata de un trabajo en el que el subconsciente estuvo presente de manera explícita al reflejar los impulsos que determinan la «desvertebración» de los rostros en favor de «ensueños y angustias que proceden del más hondo psiquismo

207 NARBÓN, J. J., SACOM, Museo Vostell Malpartida, 1-1-1978.

preconsciente»<sup>208</sup>. Sometió a la figura a una «desmaterialización para presentarnos una realidad escrutada en las raíces de las que brota su energía más irracional; como imágenes a las que deforma y aprieta la violencia de un oscuro instinto... para lanzar un ataque sobre la situación de lo real»<sup>209</sup>. Con *Hojas de encina y Dibujos simbólicos* volvió a tocar los mismos argumentos, pero ya en el inicio de los años ochenta:

*En la obra del pintor cacereño el rostro de los campesinos va desvertebrándose en imágenes que prestan expresión a ensueños y angustias que proceden del más hondo psiquismo preconsciente... con frecuencia la orografía del paisaje se confunde con las formas de las criaturas que lo habitan...<sup>210</sup>*



Juan José Narbón, *Caja*, c. 1980.

#### 4.3. LOS AÑOS OCHENTA: LA PLENA MADUREZ

Esta década concluyó con una serie que también abrió paso a los años ochenta, *Sociedad de consumo*, una crítica a unas circunstancias basadas en el mercado –y muy bien definidas por Zygmunt Bauman en 2007– que señala un periodo de madurez, configurándose definitivamente un estilo individualizado en la que el signo remite de manera insistente a una realidad a la que hay que mirar, observar y plasmar. Recurrió para ello a objetos descontextualizados y al collage como visualización de un hecho constatable, la tiranía de lo efímero:

*En la vida de los habitantes de la era consumista el motivo del apuro radica en el apremio por adquirir y acumular. Pero la razón más imperiosa, la que convierte ese apremio en una urgencia, es la necesidad de eliminar y reemplazar... cuando los objetos de esos deseos... no cumplen su promesa y dejan de satisfacernos de inmediato, como se esperan que haga, deben ser abandonados...<sup>211</sup>*

Esta combinación de materiales en los cuadros que componen la serie llevó implícito el querer desdibujar la idea de una superficie homogénea para reintroducir un nuevo espacio articulado, una estructura del cuadro compartimentada, desubicada y discontinua. Juan José Narbón quiso, ante todo, incluirse él mismo como artista en la significación de las obras y dotarla de un significado social<sup>212</sup>. La concienciación del espectador traída de esta manera supone, a nuestro juicio, una mejor comprensión de una realidad copada por el consumo.

208 FRANCO, A., «Narbón, un pensamiento visionario», *opus cit.*, p. 18.

209 FRANCO, A., «Cabezas (1977-1979)», en *La Centena*, núm. 96, ERE, Mérida, 1986.

210 FRANCO, A., «Narbón, un pensamiento visionario», *opus cit.*, p. 18.

211 BAUMAN, Z., *Vida de consumo*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2007, p. 57.

212 MASOTTA, O., *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década de los sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2004, pp. 228-229, 320-323 y 373.





Ilustración del libro de Moisés Pascual Pozas, *Los descendientes del musgo*, 1980.

Con ello entramos de lleno en los años ochenta. Una década en la que la labor de Juan José Narbón fue significativa, alcanzando la dirección de la Escuela de Bellas Artes y suponiendo ello un giro en la vida cultural cacereña en 1984 al reclamar una actualización de estas enseñanzas y dotar de una nueva visión cultural a través de otras técnicas como la cerámica o el grabado, así como estrechar lazos con la vecina Portugal con la Exposición Ibérica de Arte Moderno (EIAM) y sus ediciones, realizar talleres al aire libre, como el de Torrequemada, o hacer prácticas de perspectiva aérea, tonalidad ambiental, masas, estatismo, detallismo superfluo y color...<sup>213</sup> Fueron los años de la desmesura y la euforia en España, cuando el arte se situó al compás de la Historia y entró en un sinfín de lenguajes, muchos de ellos irreflexivos y muy acorde con los medios de masa. La ruptura, la originalidad, la inmediatez tomaron posiciones y el mercado aprovechó para establecer su ley y marcar los relevos en el gusto. Juan José Narbón no se mantuvo al margen de esta situación, al contrario, la hizo frente. Se ratificó en su anhelo de profundizar, como él mismo señalaba en 1974 a Clemente Simón, en nuestra idiosincrasia, de comprometerse, de hacer que nos «empapemos de la verdadera imagen de Extremadura para captar todo lo que esta tierra tiene en sus adentros... lo que se guarda en cada cancho, en cada árbol, en cada trozo de tierra seca»<sup>214</sup>. Esto es, puso de manifiesto su empeño en hacernos ver una tierra «doliente» en sus obras, como fruto de un espíritu combativo que entendió la tragedia como algo más que una mera cuestión estética<sup>215</sup>. Ahí están como ejemplos –y como anuncio del rumbo que tomó su obra– las ilustraciones que hizo para las cubiertas de *Tierra desolada*, de Agustín Salgado, *La Sed de entonces*, de Juan Carlos Palavecino, o *Los descendientes del musgo*, de Moisés Pascual Mozas.

Sus obras estuvieron protagonizadas por figuras llenas de inquietudes e interrogantes. Puede decirse que su actitud fue plenamente romántica al tener presente el desgarramiento a través de esas figuras extrañas y humanizadas que laten en su subconsciente. Ello no quiere decir que Juan José Narbón tuviese ideas preconcebidas, su mirada ante el lienzo partía de la propia realidad como se reseña en la crítica de 1977. En sus creaciones podemos encontrar toda la estructura de la que se compone el paisaje extremeño, dando prioridad tanto a la forma como a la expresión con el fin de crear una especie de «archivo» que nos sirva de memoria. Eso sí, muy lejos del pintoresquismo costumbrista al representar a personajes apócrifos que surgen de la reflexión y no de la observación. La carga psicológica fue evidente, definiendo con claridad su estilo personal:

*Patetismo vivencial del extremeño... caracteres étnicos... deformaciones que se nos antojan más que caricaturescas, patológicas. Cuadros*

213 <http://www.chdetrujillo.com/tag/enrique-melendez-galan/> [25 de julio, 2017].

214 SIMÓN, C., «Narbón o la simbiosis de Extremadura», en *Hoy*, 19-V-1974; «Narbón», en *Revista Alcántara*, XXXIV, núm.- 192, julio-septiembre, 1978.

215 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «Narbón o la Extremadura doliente», en *Hoy*, 13-VI-1977; «Narbón», en *Narbón*, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1982, s. p.



*de denuncia, llenos de feísmo, poco aptos para adornar... Narbón solo se ha preocupado por resaltar esa penosa condición del extremeño... por hacernos ver una situación económica claramente injusta...<sup>216</sup>*

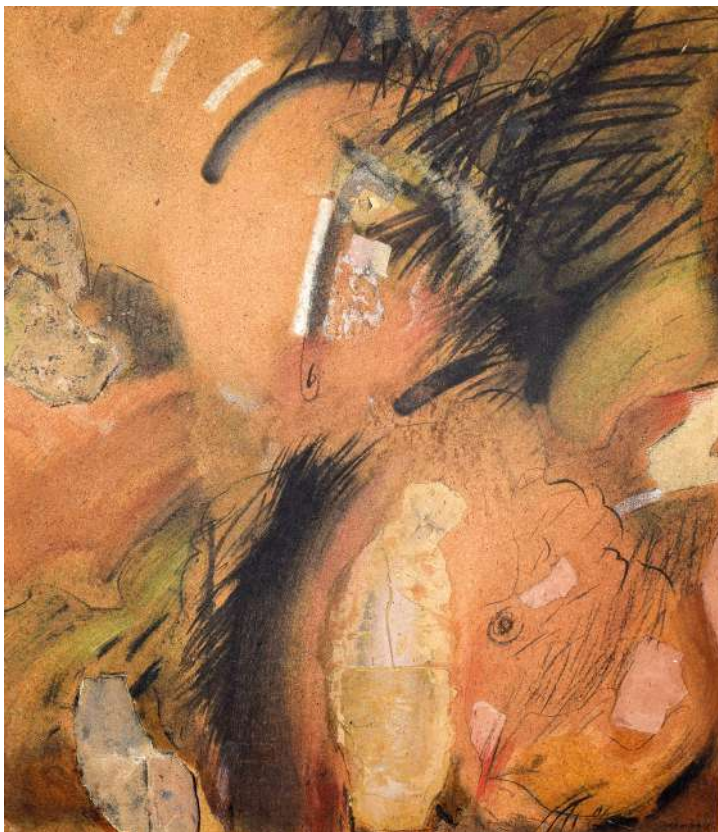
Juan José Narbón, *Mantarruhas blancas*, 1982.

Al resaltar la condición de los hombres, la emoción prevaleció sobre su oficio de artista. El tremendismo, ajeno por completo a lo panfletario, tomó posiciones en su pintura, expresando con ello miradas, preguntas o rabia. Fue el momento en el que el recuerdo de Ignacio de Zuloaga estuvo muy presente al sentir esa necesidad de experimentar un viaje hacia lo más auténtico, a buscar y descubrir otra manera de hacer paisajes a través de un imaginario específico. Y como José Ortega y Gasset dijera sobre este maestro, la obra de Juan José Narbón también fue otro examen de conciencia, esta vez, no nacional sino regional. El paisaje junto a los elementos y a los personajes que lo encarnan, como bien se pone de manifiesto en la exposición de *Ignacio Zuloaga en el París de la Belle Époque*<sup>217</sup>, pasaron a ser una suerte de estado de ánimo con la finalidad de reflejar la potencia, la robustez, la aspereza y la agrura. La psicología se mezcló con el acto creativo y la poesía con la aspereza y el sentimiento patético. Puede decirse que fue el momento en el que apareció en toda su plenitud la «cosmogonía

216 OLIVER MARCOS, J. A., «Narbón», en *Revista de Alcántara*, octubre-diciembre, 1977.

217 Véase el catálogo de *Ignacio Zuloaga en el París de la Belle Époque, 1889-1914*, Fundación Mapfre, Madrid, 2017.





Juan José Narbón, *Templo II*, 1985.

narboniana». Surgió todo ese mundo que fue fraguándose desde su estancia en Gerona: la tradición española, heredada de la Generación del 98, se vio renovada y llevada hasta unos extremos con él a través de la realidad extremeña, a través de insertar fragmentos de esa existencia dentro de lo artificial de un cuadro. Creó relaciones asociativas entre el contexto y los objetos representados: una reflexión de cómo no le interesó en sí la elección de determinados elementos, sino su transformación, la ironía, la sátira y la crítica; el lenguaje y las ideas configuraron la esencia de este periodo, el despojar del sentido a esos objetos para darnos su propia interpretación<sup>218</sup> fue la meta de las series concebidas en los años ochenta. Al trastocar las formas dejó de percibir, definitivamente, el cuadro como un objeto real, como unidad representativa.

La idiosincrasia, el compromiso, el psiquismo, la estructuración de los cuadros compartimentada, los personajes apócrifos... que conforman esa cosmogonía personal se materializó a lo largo de este decenio en series muy significativas y en exposiciones que marcaron toda la tra-



Página derecha:  
Juan José Narbón, *Retablo extremeño*, 1981.

218 VÁZQUEZ ROCCA, A., «Arte conceptual y posconceptual, la idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus», *opus cit.*





Juan José Narbón, serie Puertas, Mutualidad vigilada, 1985.

Juan José Narbón, serie Números, Sietes, 1986.

yectoria de Juan José Narbón. Una pintura calificada por la doctora Lozano Bartolozzi como versátil, en la que las manchas informales, los objetos, los rostros desdibujados o deformados, los trazos elementales, el grafismo, las tonalidades oscuras se contratan con los «estallidos» rojos, blancos y azules... Ello determinó una «forma de lenguaje a través de símbolos que crea como gramática propia que debe proyectarse de una manera entendible»<sup>219</sup>. Así, en 1981 en la Institución Cultural El Brocense presentó su *Retablo extremeño*, que se completó con 20 bandejas en la Sala de la Diputación cacereña. En las dos creaciones se dejó sentir esa «mirada lateral» que deforma las imágenes, la descarga emocional y la imaginación que traspasa cualquier apariencia, como muy bien señaló Pablo Palazuelo al hablar de su obra:

*...mira alrededor con os ojos bien abiertos; ve y nos hace ver un mundo imaginal de cualidades y substancias, de configuraciones fisiognómicas impregnadas por las presencias pretéritas. Pero aquellas presencias no necesitan que se crea en ellas para poder existir. La obra de Narbón nos descubre su relación íntima con una topografía desconocida... animada por una realidad psíquica omnipresente... todas las cosas son signos, caligrafías significantes de un lenguaje inherente y ya legible para los estratos profundos del alma...*<sup>220</sup>

Consecuentemente, la obra para Juan José Narbón se convirtió en un cruce de caminos entre lo poético, lo impulsivo, lo vital y lo crítico. Una mezcla para aproximarnos de nuevo a su verdad, a la reinención de sus cuadros a través de un carácter literario, trágico, obsesivo y donde el feísmo ocupa un lugar privilegiado. Como él mismo señalaba, confunde los canchos con los campesinos y a éstos con las encinas para poseer «el paisaje de las cosas» o darnos «una lección de vivencias sociales»<sup>221</sup>, saliéndose, como ya se apuntó en 1975, de «las formas habituales, de las modas, de las tendencias escolásticas, de las obligatoriedades comerciales camufladas»<sup>222</sup>. El único objetivo que persiguió fue el de unir de manera consustancial sus creaciones con una realidad muy concreta y sobreponerse a ella con creces para no caer en localismo alguno a pesar de recurrir a imágenes vulgares, estereotipadas y ancestrales que perfilaron su pintura en la década de los años ochenta. Extrajo de esta visión misteriosa del entorno en que el que quiso vivir e imaginar, aprovechando «la mitología local, pero con hondura, sin folclorismos de ocasión... y así verificar su profundo sentido universal»<sup>223</sup>:

219 PINERO, F., «Narbón: pintar es crear tu propio lenguaje para transmitir una determinada filosofía de las formas», en *Periódico de Extremadura*, 14-III-1981.  
 220 PALZUELO, P., «Las soledades del Narbón», en *Narbón*, Museo Extremeño de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos, Diputación de Cáceres, Cáceres, 1982, s. p.  
 221 TAUFER, B., «El grafismo de Narbón», en *J. José Narbón*, Caja de Pensiones, Gerona, 1975, s. p.  
 222 VILA I FÁBREGA, J., «Dues exposicions», en *Presencia*, octubre, 1975.  
 223 CALVO SERRALLER, F., «La sorpresa de Narbón», en *El País*, 8-I-1983.

*La evocación de la pobreza y de la soledad rural, el dramatismo de su acentuación expresionista, la fuerte sugestión del primitivismo y la alienación que deja patente... su comprensión orgánica del paisaje y el agitado trasfondo que lo anima... contribuye a situar el talante de su obra bajo la apariencia de un signo vehemente y radical. Como quien asume imaginación y compromiso, alegato y juego desde el mismo pensamiento libre y un lenguaje sin reservas*<sup>224</sup>.



Juan José Narbón, Ángel del polen, 1989.



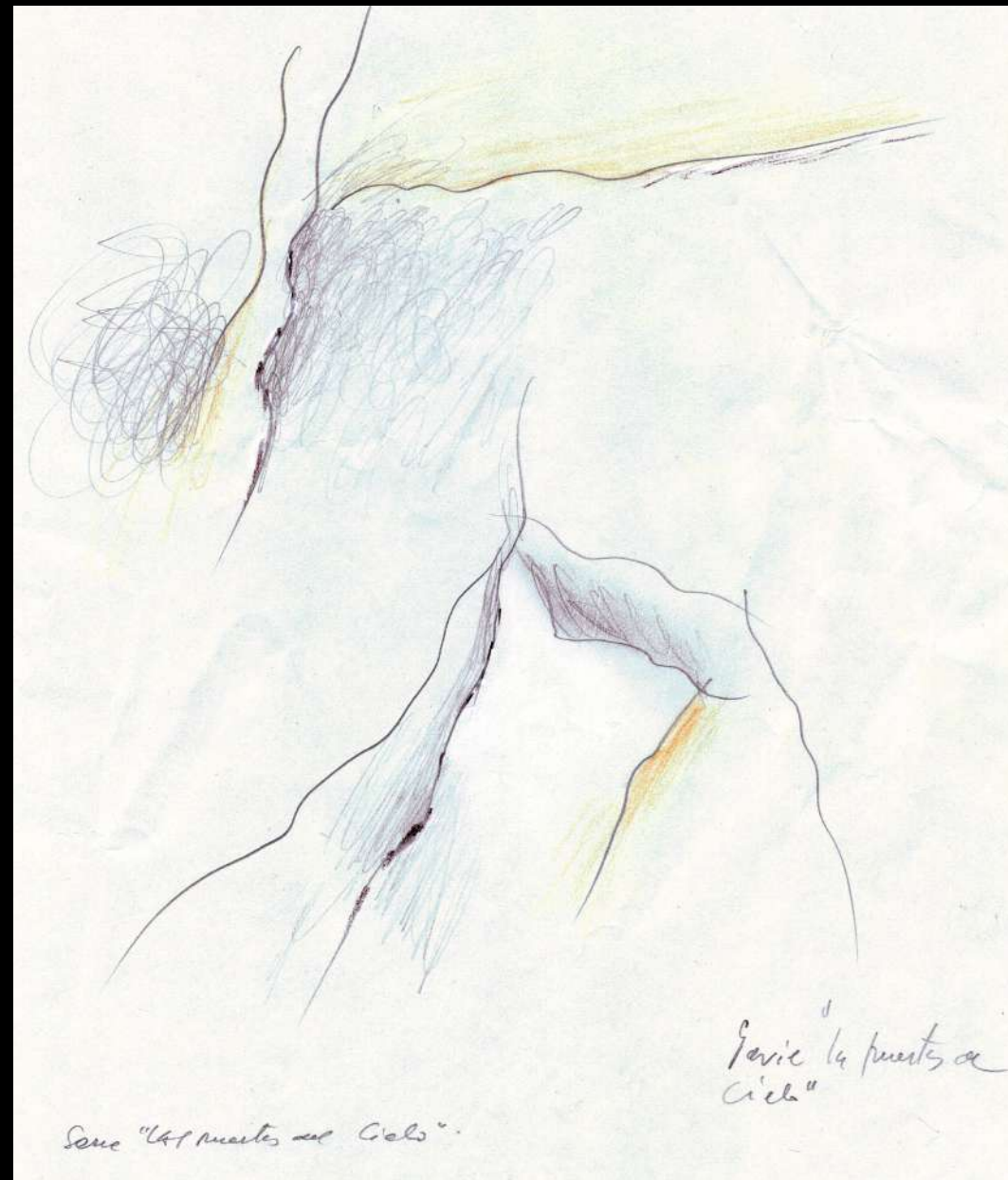
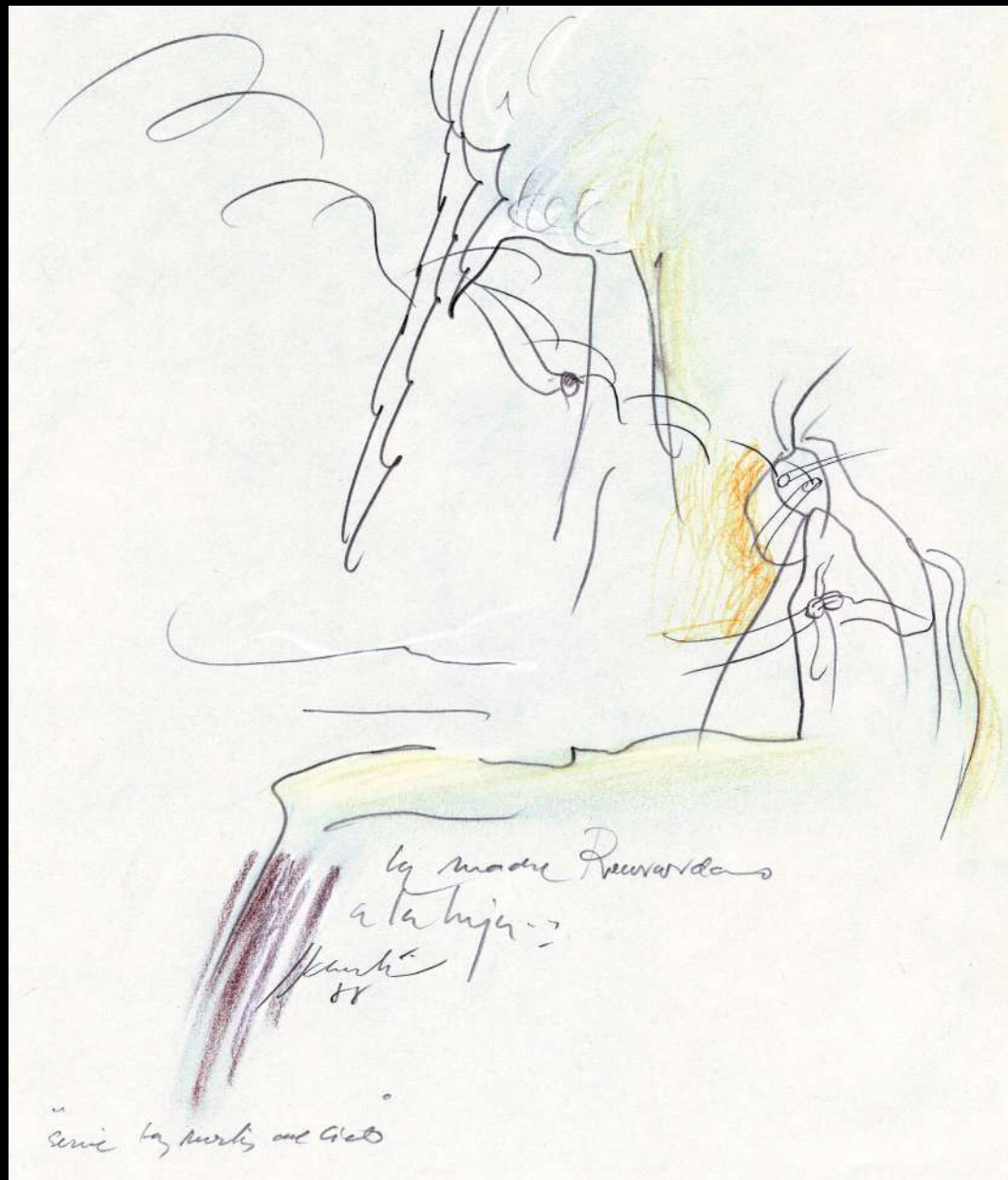
Viñeta humorística publicada en el diario Extremadura el 21 de enero de 1986.

#### 4.4. EL LIRISMO

Estas pautas fueron las que aplicó en 1982 a su exposición «Transvanguardia ocre» en la Casa de los Caballos, con tinten sociales, cargada de simbolismo y expresiones dialectales, espacios oníricos, repleto de metáforas y símbolos y una fuerte carga crítica. Tierra y hombre se fundieron en sus cuadros «creando una relación integradora para resaltar la dignidad de su actitud, el valor moral, su fuerza, su coraje»<sup>225</sup>. Todo un universo que en 1985 evolucionó con la serie «Puertas» hacia una obra mucho más esquemática con menos medios, materiales más pobres y colores con gamas verdosas. Prevalció el dibujo sobre la pintura y la síntesis se abrió camino con el fin de lograr una obra abstracta, donde lo racional se confundiese con lo intuitivo al continuar con esa simbiosis de formas. El lirismo apareció de una manera contundente de la mano de una nueva estructuración. Este ciclo junto al de «Escaleras» determinaron «una mirada que cruza el umbral de lo visible para dar expresión a lo apenas vislumbrado, o para descender hasta los más secretos espacios interiores»<sup>226</sup>. O, en palabras de José Ramón Danvila, su trabajo giró en torno a la sugerencia que se completó con asuntos narrativos colaterales al descomponer las formas y confundirlas, al superponer realidad y fantasía. Fue abandonado su gusto por las texturas en favor del espacialismo y la plasmación de sensaciones.

Con ello, se abrió un periodo lírico mucho más seductor al trabajar con la sugestión de la realidad y trascenderla mediante una mirada más intuitiva. Desarrolló una «cartografía imaginaria» repleta de personajes anónimos, en figuras sin anatomía, sacadas del mundo rural, pero insertas en la actualidad del momento en las que fueron creadas. Parecen interrogantes, trazados a base de gestos y dibujos para materializar el desgarrar y el inconformismo a tenor de buscar la esencia de aquellos valores que él creyó que representaban a Extremadura y a ese mundo atávico al que siempre se sintió ligado y que reinventó alejado de cualquier estereotipo. Fue una etapa en la que las referencias se difuminan, la descripción no se consideró fundamental y la anécdota desapareció del

224 FRANCO, A., *J. J. Narbón*, díptico del Diario Extremadura con motivo de la exposición *Pequeño Formato*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 9-VI-1986.  
 225 PAREDES, T., «Narbón, emoción y sabor de Extremadura», en *Hoy*, 28-XI-1986.  
 226 FRANCO, A., «Narbón, un pensamiento visionario», *opus cit.*, p. 20.



Juan José Narbón,  
serie Puertas del cielo, 1988.





Juan José Narbón, *Sábana*, 1989.

cuadro para representar, con vitalidad y en esencia, una emoción. Existió, pues, una depuración en toda regla: el trazo construye el espacio pictórico, los personajes bullen en una huida permanente y el texto casi se aleja de su principio literario. Paradójicamente, entre 1986 y 1989 Juan José Narbón colaboró con el periódico Extremadura al hacerse cargo de una viñeta humorística en la que sí cupo esa literatura.

Puso, pues, un paréntesis en su trayectoria para alejarse y poder seguir creando. Ejemplos de esta transición los tenemos en series, como «Los Números», realizados en 1986, donde la narración es extremadamente elemental; en *Grafito rural*, exposición que pudo verse en la Biblioteca Pública del Estado en Cáceres en 1987, con trazos enérgicos, líneas ondulantes, tachaduras, automatismo y frases que le condujeron a planteamientos más organicista y, por supuesto, abstractos; y, sobre todo, en las obras aglutinadas en *Las escaleras del cielo*, *Las puertas del cielo* y *Sábanas*, ya en 1988, que aportaron un refinamiento al jugar con luces y sombras. Dos series que cerraron, junto a *Roturas rosas* y *Limbo*, esta fértil década en 1989 con una sintaxis extremadamente sintética, con el uso de collage y la conjunción del dibujo y los colores más atenuados. En este período ahondó en la noción de naturaleza, allí donde todo se pliega y termina en signo, transformando la estructura de un orden dado y entrando en juego las relaciones de fuerza<sup>227</sup>. Esto es, se dirigió hacia una estética del reduccionismo en la que se despojó del barroquismo anterior y se adentró en una manera de pintar más sublime, en una pintura de mayor concentración en la que sí hubo cabida para sus paisajes interiores<sup>228</sup>.

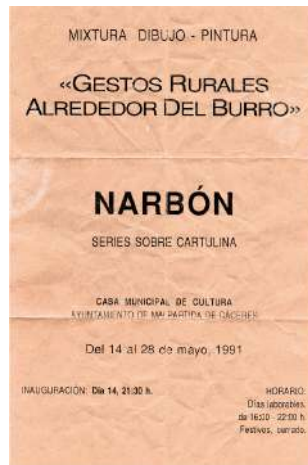
El lirismo que desprenden estas obras, después de haber roto la unidad representativa del cuadro, concentró del algún modo un breve periodo pictórico, no sólo como referencia de unas circunstancias, sino como posibilidad de trascender la pugna entre lo poético y lo heroico<sup>229</sup>. Esto es, sus creaciones se hicieron más intensas, allí Juan José Narbón más que crear interpretó ampliando o reduciendo formas, haciéndolas más fluidas, buscado sutilezas y matizaciones en cada trazo, evocando paisajes y figuras. Son, podría decirse, series creacionistas al acompañar los ritmos que les imprimió con la propia naturaleza. Quizá, debamos retrotraernos, echando la vista a *Hojas de encina* y a *Dibujos simbólicos*, series ejecutadas en 1983, para entender cierta confusión en esas formas y apreciar ese conflicto permanente que siempre tuvo nuestro artista entre la reflexión y el deseo, para percibir ese trasfondo psíquico que imprimió a sus superficies y su afán experimental. Así cerró esta década tan fructífera dando paso a los años noventa y principios del nuevo milenio, al final de una trayectoria con altos y bajos que coincidió con un cambio de rumbo en su concepción plástica.

227 Véase PLEynet, M., *L'enseignement de la peinture*, Seuil, París, 1971.

228 *Ibidem*, pp. 29 y ss.

229 ANDRÉS RUIZ, E., «Ciencia de la pintura abstracta: años cuarenta versus años noventa», en *Líricos del fin de siglo. Pintura abstracta española en los años noventa*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1996, pp. 33-39.

Página izquierda:  
Juan José Narbón,  
serie *Puertas del cielo*, 1988.



Cartel de la exposición *Gestos rurales alrededor del burro*, Malpartida de Cáceres, 1991.

Juan José Narbón, *Burros*, 1991.

#### 4.5. LA DÉCADA DE LOS AÑOS NOVENTA: LA FRAGMENTACIÓN DE LENGUAJE PLÁSTICO

Esta etapa se caracterizó por una revisión a fondo de los lenguajes artísticos en España, abriéndose poco a poco a un arte mucho más heterogéneo e interdisciplinar. A la par, se pusieron en entredicho los programas diseñados, las políticas aplicadas, al sistema de galería e, incluso, a la propia crítica. Se prefirió abordar aspectos políticos y sociales, sobre todo aquellos que afectaba a las relaciones humanas y a la soledad: la marginación, el género, la corrupción, la idea del «otro», lo público y lo privado... fueron temas preferentes para los artistas, quienes, contra todo pronóstico se alejaron del público al profesionalizarse en excesivo el mundo de la plástica con nuevas galerías, ferias y jóvenes críticos. Asimismo, fueron los años en los que las nuevas tecnologías comenzaron a imponerse, llevando al arte a un mestizaje hasta el momento desconocido y, paradójicamente, a una reaparición de la pintura. Es el tramo cronológico que abarcó nuevas inquietudes en la obra de Juan José Narbón. Sus obras dejaron la parte más lírica para volver a nociones conceptuales y su reconocimiento fue incuestionable por sus aportaciones a la cultura; un agradecimiento que empezó con el *Extremeño del Año* y la Medalla de Oro de Extremadura, entre 1990 y 1991, y terminó en 2001 con la apertura del Museo Narbón en Malpartida de Cáceres a cargo de Caja Extremadura. Allí se concentró el ideario de su mundo rural, de sus aspiraciones plásticas y de su desarrollo artístico.

Este periodo vino marcado por profundizar en aquella «realidad despojada» que plasmó ya en la década de los años setenta. Fruto, quizá, o al menos influido por su traslado definitivo a Torrequemada en 1991 y su contacto directo con los problemas del campo extremeño, como pudo verse en la muestra «En tono al burro» en Malpartida de Cáceres y en Rute con «Gestos rurales alrededor del burro». Un año antes, en la exposición de «4 artistas de Cáceres», el profesor Sánchez Lomba describió algunas pautas por las que se rigió Juan José Narbón:

*El pintor elige por asociaciones... esa lúdica intimidad en lo que lo evocado o soñado queda desnudo de todo lo accidental hasta convertirse en signo, en gesto... Y de esos apuntes dibujados, a su traslación al óleo y acrílico... consigue mantener su luz, su espontaneidad en el vigoroso trazo y su sentido de la atmósfera<sup>230</sup>.*

En esta ocasión prefirió, para evocar y apostar por la espontaneidad, centrarse en las texturas, en la utilización de materiales pobres y en «composiciones complejas, con varios puntos de interés complementario» como si fuesen obras póveras; prevaleció la mancha como insinuación de objetos y figuras, las arpilleras a modo de cortina, los fragmentos

230 SÁNCHEZ LOMBA, F. M., *4 artistas de Cáceres*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1990, s. p.



Juan José Narbón, *Barco en la cortina*, 1992.

de madera como cercas y el blanco y las veladuras como simulación de muros enlucidos. Ejemplos de ello los mostró en la Pabellón de Extremadura en la Exposición Universal de Sevilla, en 1992. Todo ello para seguir mostrando la tragedia aunque, en esta ocasión, más atenuada<sup>231</sup> por esa tela de saco que tamizan nuestra realidad y nos preservan a modo de cortina de las agresiones o crean espacios para la intimidad, jugando con esa ambivalencia de lo real y lo fantástico, de lo abstracto y lo representado, pero con una carga espiritual indudable<sup>232</sup> y con un mayor sosiego, como mostró en «Narbón en Torrequemada», muestra organizada por ese Ayuntamiento en 1993:

*Es la poesía mi mejor filosofía y esta pintura mi manera de gritar... abriendo la boca de mis pinceles para hablar de situaciones, formas de vida cotidiana y culturas verdaderamente autóctona, humildes armonías*

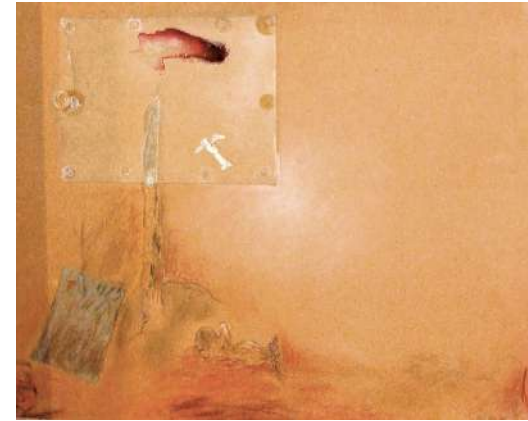
231 SÁNCHEZ LOMBA, F. M., «Narbón», en *Art Extremadura*, Paexpo, Badajoz, 1992, s. p.

232 HERREROS DE TEJADA, M. J., «Narbón», en *Torrequemada, nosotros*, Caja Extremadura, Cáceres, 1993, s. p.





Juan José Narbón, *Toro-rodillo*, 1993.



Juan José Narbón, *Hombre infantil*, 1996.



Juan José Narbón, *Mi barco*, 1998.

formales, texturales, plásticas ideas imaginativas donde los esqueletos de sus personajes-cosas se encuentran ausentes de carne, invisibles... Confeccionado estos cuadros a base de collages, de arpilleras, conglomerados de madera, lienzos, clavos, objetos de deshecho, siento en mi pecho un cierto dolor de intriga y me pregunto: ¿se trata de aquellas sobras que el sabio iba dejando por el camino? ¿groseras? ¿críticas? ¿limosneras?...<sup>233</sup>

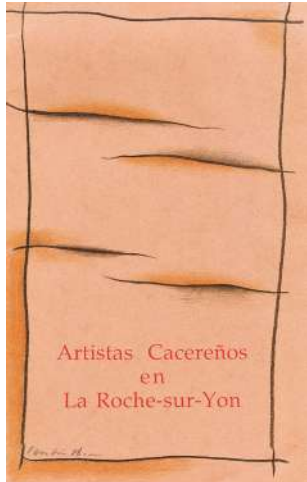
Como recalcó Manuel Vaz-Romero, estamos ante «obras-lenguaje», con gestos que hacen de crítica, pero también son amables, nos colocan ante situaciones amargas, pero sin perder su vitalidad, nos ponen ante aquello que amó profundamente y aquello que rechazó sin paliativos<sup>234</sup>. Para llegar esta estructuración tuvo que descomponer definitivamente las formas de la pintura, borrar la línea que deslinda el carácter físico de los objetos pegados de su nueva configuración, afinando, ciertamente, la ironía. Un juego jerarquizado que dividió el espacio de sus composiciones –aunque se superpusieran– para resaltar el significado que nos quiso transmitir, para saber con exactitud que esas referencias nos conducen a su mundo, íntimo y abierto a la vez. En cierto sentido, puede hablarse de aquel «esencialismo místico», de ese «viaje al interior» que nos mostró de manera fragmentaria y se convirtió en un «grito de soledad», como ya apuntó Jesús González Javier<sup>235</sup> en 2005 y como ya lo hemos recogido en la introducción.

Series como *Cortina*, *Mundillo*, *Toro-rodillo* y *Cortina de metal* nos sitúan de nuevo en los conceptos, desde los soportes de aglomerado o las arpilleras llevadas a la categoría de arte hasta la conjunción de un mundo rural con un «aliento poético». Un soplo que se observa con mayor nitidez en los dibujos y collages ejecutados en los años noventa, aunque hay que

233 NARBÓN, J. J., «Torquemada, nosotros», en *Torquemada, nosotros*, opus cit.

234 VAZ-ROMERO, M., «Narbón y su pensamiento estético», en *Portas abiertas*, Campo Maior, 1998, s. p.

235 GONZÁLEZ JAVIER, J., «A la memoria de Juan José Narbón», opus cit.



Portada del catálogo de Artistas cacerenos en La Roche-sur-Yon, 1988.

Juan José Narbón, Estropajo en oro, 2001.

buscar su raíz hacia 1988, donde floreros, hombre, pájaros o burros se muestran «como iconos de un sistema de elementos entrelazados; condicionados por lenguaje morfológico... para sentirse protagonista de un ciclo que es él mismo, en el que hay soledades, erotismo, frustraciones y mucho esteticismo»<sup>236</sup>. Los mejores ejemplos se expusieron en 2002 en el Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, donde existe un amplio catálogo que refleja magistralmente el mundo urbano y rural de Juan José Narbón. Quiso depurar, no obstante, su sintaxis hasta el máximo con la intención de sugerir o insinuar, para forzar la rivalidad entre la realidad y su simbología, para representar arquetipos que conforman el paisaje de una Extremadura imaginada, para llegar hasta la génesis de un paisaje «evocador» sin perder parte de su visceralidad<sup>237</sup>. De hecho, el último tramo de su trayectoria tuvo su primera obra en mayo de 1988, en la exposición promovida por la Institución Cultural El Brocense *Artistas cacerenos en La Roche-sur-Yon*, cuyo comentario nos adelanta los nuevos derroteros: «un trazo sencillo que funciona con el soporte... difuminándolo y perdiéndose en la materia, que junto a un mundo de símbolos, entre lo real y lo poético, constituyen el dramatismo y la tragedia...»<sup>238</sup>. La confirmación de este nuevo horizonte la tenemos en la exposición «Entre cortinas», auspiciada en 1993 por Caja Extremadura.

Las obras de este último periodo que llegó hasta el 2002 se caracterizó, pues, por una intervención en un mundo real, creando con los objetos una especie de espacios subversivos, de pura resistencia y no exentos de utopía al negarse a cosificar el arte y al desaparecer el cuadro como tal, como una unidad. La finalidad no fue otra que trabajar en los límites, como se observa en *Toro vertical*, ejecutada en 1993, restar importancia al centro de la composición, como en *Retrato apoyado* de 1995 u *Hombre infantil* de 1996, desestructurar el espacio en *Horizonte: cabeza* o *Mi barco*, ya en 1998, y dar cabida a las múltiples estructuras que arman cada una de estas composiciones, reflejado en *Nieve en Extremadura* del año 2000 o *Estropajo en oro* de 2001. Todas estos cuadros-objeto no son más que un *détournement* que conforman una unidad artística a tenor de diferentes elementos ya preexistentes, de tal manera que, tanto la cualidad plástica como esa unidad conseguida y la autoría quedan disueltas en el conjunto final: ahora más que nunca deseó fundir la verdad con la realidad para crear «momentos de vida» certeros, para explicar acontecimientos con objetos en nada ajenos a nuestro quehacer diario. Y desde el más puro anonimato conformó una herramienta, de

236 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., «De la denuncia a la poesía, de la poesía a la síntesis», en *Grafía rural*, Biblioteca Pública de Cáceres, Cáceres, 1988.

237 LOZANO BARTOLOZZI, M. M., ÁVILA CORCHERO, M. J. y BAZAÁN DE HUERTA, M., *Vocación de actualidad en la vanguardia artística cacereña*, Ayuntamiento de Cáceres, Cáceres, 1996, pp-7-8.

238 VV. AA., *Artistas cacerenos en La Roche-sur-Yon*, Institución Cultural El Brocense, Cáceres, 1988, p. 18.

nuevo el cuadro, como expresión social aplicada a nosotros. Así, en su tónica Juan José Narbón siguió en su incesante tarea de no vaciar de sentido sus obras:

*L'interférence de deux mondes sentimentaux, la mise en présence de deux expressions indépendantes, dépassent leurs éléments primitifs pour donner une organisation synthétique d'une efficacité supérieure. Tout peut servir*<sup>239</sup>.

Juan José Narbón insistió en este periodo en la reutilización de elementos conocidos para crear obras nuevas con mensajes diferentes, en la mayoría de los casos opuestos al original, a través de juxtaponer fenómenos aparentemente inconexos y reubicarlos en contextos que nada tiene que ver y que, a modo de collage, terminaron siendo verdaderos cuadros-objetos. Abrió la rigidez en la que encasillamos muchas veces a los objetos cotidianos, guiándonos solo por modelos. Él liberó de algún modo a esos objetos, le quitó la artificialidad con la que los revestimos y le otorgó otra significación con otros matices. El interés que presidió esta etapa no fue otra que investigar todas las posibilidades que ofrece la representación y lo hizo hasta el final de su vida:

*En la producción narboniana de los últimos años se observa un interés centrado casi de forma constante en el objeto encontrado... Este periodo ve desaparecer, casi por completo, el trabajo pictórico o dibujístico sobre el lienzo o el papel, Así como toda referencia figurativa. Las obras se convierten en cuadros-objetos literales... con el fin de establecer conexiones inequívocas entre lo artístico y lo cotidiano...»<sup>240</sup>*

Estas últimas creaciones pueden hoy contemplarse en el Museo Narbón, inaugurado el día 10 de julio de 2001, en las doce salas que la Fundación Caja Extremadura y Ayuntamiento de Malpartida de Cáceres, donde la intuición, la rebeldía y la creación se funden, donde independencia e inquietud, autenticidad, renovación y diversidad de espíritu creativo se superponen. Un espacio que resume toda una vida y nos muestra todas las facetas de un artista cuya soledad siempre fue tomada como una necesidad para concienciarnos de unas circunstancias en las que no cupo la complacencia.

239 DEBORD, G., *Oeuvres*, Gallimard, París, 2006, p. 222.

240 CORTÉS MORILLO, J., «Wolf Vostell, Juan José Narbón y Extremadura», *opus cit.*



El Punto de las Artes dedicó un amplio reportaje a la inauguración del Museo Narbón en Malpartida de Cáceres en julio de 2001.





Juan José Narbón en Torquemada.

Juan José Narbón dedicó toda su vida a buscar un andamiaje a la tierra en la que vivió, sorteando todo tipo de vicisitudes y captando todos los límites de en cada una de los momentos excepcionales por la que el arte español fue atravesando desde los años cuarenta hasta el inicio de este milenio. Siempre tuvo cierta vehemencia pasional a la hora de enfrentarse al proceso creativo. Por ello, como André Masson en su *Anatomía de mi universo* de 1943, se «hundió en la oscuridad de la tierra semilla ansiosa de irrumpir hacia la luz del día. [Deseó] ser sólo la esencia del movimiento en el nacer de las cosas, para poder ser más plenamente exterior... [Saludó] a los cuatro elementos, [admiró] la fraternidad del reino de la naturaleza; [introdujo] el cuchillo, el pecho y el sudario en el prado de las constelaciones».

Esa fue su personalidad, y sus cuadros la reacción ante lo que le impresionó. En esta ecuación hemos de situar su afán de conocimiento, el uso de un paisaje como mera excusa para estudiar un medio olvidado pero influyente, y como un fondo estático que hay que reinterpretar y humanizar a través de crear tensiones en los cuadros o a través de un contenido ideológico preciso.

Pero la ordenación de su mundo y el paisaje humanizado no buscaron más que la esencialidad, llegar al fondo de una naturaleza no inoculada, la Extremadura rural, como si se tratara de indagar dónde se encuentra el origen de todo y cómo nuestro entorno se vuelve antropomórfico en esa simbiosis a la que tanto recurrió. Simbiosis donde se confunden rocas, pájaros, nubes y árboles con el fin de conseguir una plástica visionaria; un arte que dio rienda suelta a la imaginación, a una inquietud desbordada, fruto de la reflexión y de la intuición; un arte capaz de captar las vibraciones que la tierra transmite con la idea de llegar a un todo.

Juan José Narbón fue –y así hay que verlo– siempre un pintor de valores permanentes. En cada escena que representó dejó impresa su personalidad; una serie de acentos que fue concatenando a largo del tiempo, desde sus inicios costumbristas tamizados por las visitas a la Casón del Buen Retiro y por aquello de desabrido que encontró en la pintura de Ignacio de Zuloaga. Del baño informalista y de su acercamiento a la galaxia conceptual pasó a perfilar una obra singular en la que el centro fue la tierra y quien la habita. El armazón del paisaje siempre estuvo ahí, desde sus inicios, y las soledades y el silencio también. Paisaje, casi surrealista, fosilizado y casi siempre anticlásico, que se vio sobrepasado por ese cara a cara trágico entre el hombre y su entorno con el objetivo de arrancarle su secreto y mostrárnoslo.



El Museo de la Casa de los Caballos fue uno de los pilares sobre los que se sustentó el discurso de modernización del arte en Extremadura. Juan José Narbón participó activamente en su concepción.

Juan José Narbón e Hilario Bravo en los años ochenta.



En el año 2016, treinta tres artistas rindieron homenaje a Wolf Vostell, al cumplirse el 40 aniversario de la creación del museo en Malpartida de Cáceres y el Colectivo Cacereño fue una pieza fundamental en este proceso.

Estos cambios, en muchas ocasiones sustanciales, no tuvieron otro horizonte que sustituir los convencionalismos que se impusieron en el arte y en la sociedad. Lo hizo unas veces de forma acertada y otras de manera menos rotunda. El tanteo, entendido como algo experimental e investigador, estuvo presente en todas sus etapas, estableciendo periodos de transición en pos de modernizar el arte, aunque fuese en solitario, en Extremadura. Su sensibilidad fue transformándose y la fuerza psíquica con la que dotó a sus creaciones otorgó una potencia significativa que le permitió representar un universo imperceptible de lo que para él era evidente. No fue suficiente expresar una crítica frente a la sociedad de consumo o el olvido de una tierra, y por ello recurrió a utilizar objetos reales para llevándolos al ámbito artístico, transformando aquello que era culto y exclusivo en algo cotidiano y popular. Trazó en Extremadura un nuevo discurso pictórico que mezcló emociones, reflexiones, materiales y medio. Del realismo tradicional pasó a describir un lugar con sus circunstancias para presentar un entorno desnudo, interpretando ese medio y estableciendo su correspondencia con los personajes que pinta.

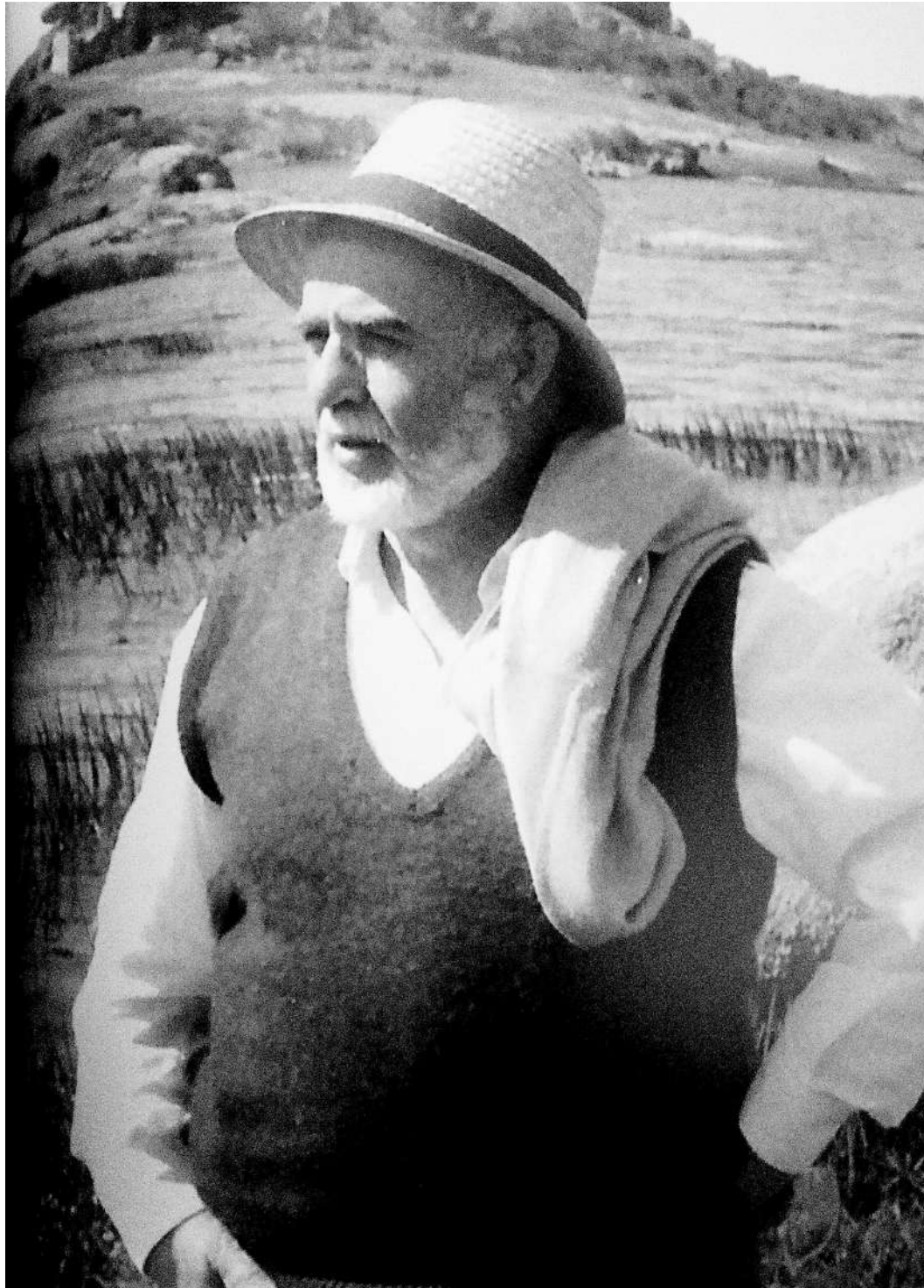
Quizá, para terminar este ensayo, y como conclusión, sea conveniente repetir lo que el profesor Sánchez Lomba un día escribió para hacernos sabedores de cómo su trayectoria vital estuvo marcada por una constante, no contra el tiempo, ni contra el entorno social, ni contra la incompreensión, sino a favor de mejorar la sociedad, a favor de la igualdad, de la formación y del entendimiento. El contenido filosófico de su obra es evidente y tienen un origen humanista basado en sus vivencias del mundo. Valores que siempre defendió, incluso, como señalaba María Jesús Herreros de Tejada Perales en el catálogo «Juan José Narbón. In memoriam» en mayo de 2005, «se fue yendo poco a poco», aunque «todo aquello que creó y todo lo que enseñó estará siempre con nosotros»: esa manera de ordenar el mundo, en coordenadas que nos ampliaron la vida y en abscisas que la transformaron.



Sala del Museo Narbón,  
Fundación Caja de Extremadura,  
Malpartida de Cáceres.



## 6. BIOGRAFÍA



De padre valenciano y madre cacereña, Juan José Narbón nació en 1927 en San Lorenzo del Escorial (Madrid).

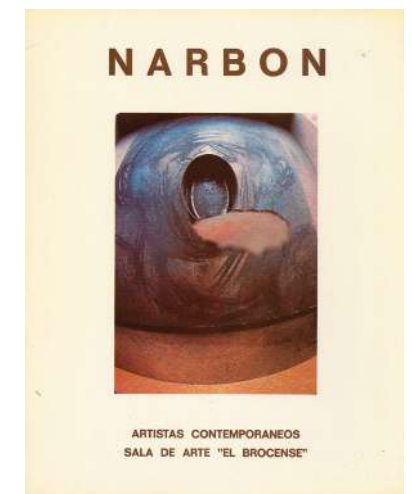
El constante periplo que marcará la vida del artista como la de un Ulises contemporáneo comienza a la temprana edad de 4 años, cuando su padre, profesor del Colegio de Huérfanos del Cuerpo de Carabineros, es trasladado a Bilbao.

Al estallar la Guerra Civil en 1936, Juan José Narbón es evacuado a Francia junto a su madre y sus dos hermanas. Su permanencia en Auxerre culmina al tiempo que comienzan a escasear las ayudas a los refugiados, que son obligados a la repatriación y a un consecuente deambular por ciudades como Gerona, Barcelona y Valencia. La Guerra Civil, con una hiriente y constante presencia en la existencia de Juan José Narbón, terminó llevándose a su padre, desaparecido en el frente de Bilbao, y a su hermano Samuel.

Al finalizar la contienda en 1939 la familia se instala en Madrid y posteriormente en Cáceres, donde la madre trabajará de costurera y el pequeño Juan José Narbón en distintos oficios como vendedor de fruta, botones o en el Sindicato de la Piel, donde, al parecer, se despertó su conciencia artística al amparo de los trabajos manuales que allí realizaba.

En 1942 inicia sus estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Cáceres, primero con Juan Caldera y después con Emilio Macías. En estos momentos conoce al pintor y escultor Eulogio Blasco, «El Mudo», quien se convertirá en uno de sus mejores amigos. Cuatro años después pintará sus primeros bodegones mientras continúa su formación con Fernando Moreno Márquez.

En 1950 obtiene una pequeña beca para estudiar en Madrid con la ayuda de Javier García Téllez, Presidente del Patronato de Formación Profesional. Sin embargo, sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando bajo la tutela de profesores como Eugenio Hermoso, Pedro Bueno, Manuel Álvarez Laviada o Ramón Stolf, culminarán transcurridos sólo tres años por considerar a esta institución «arcaica, deformante y sin interés». No obstante, la estancia en Madrid resultará enriquecedora tanto por los ejercicios dibujísticos practicados en el Casón del Buen Retiro como por el contacto que establece con artistas coetáneos como los hermanos Zubiaurre.

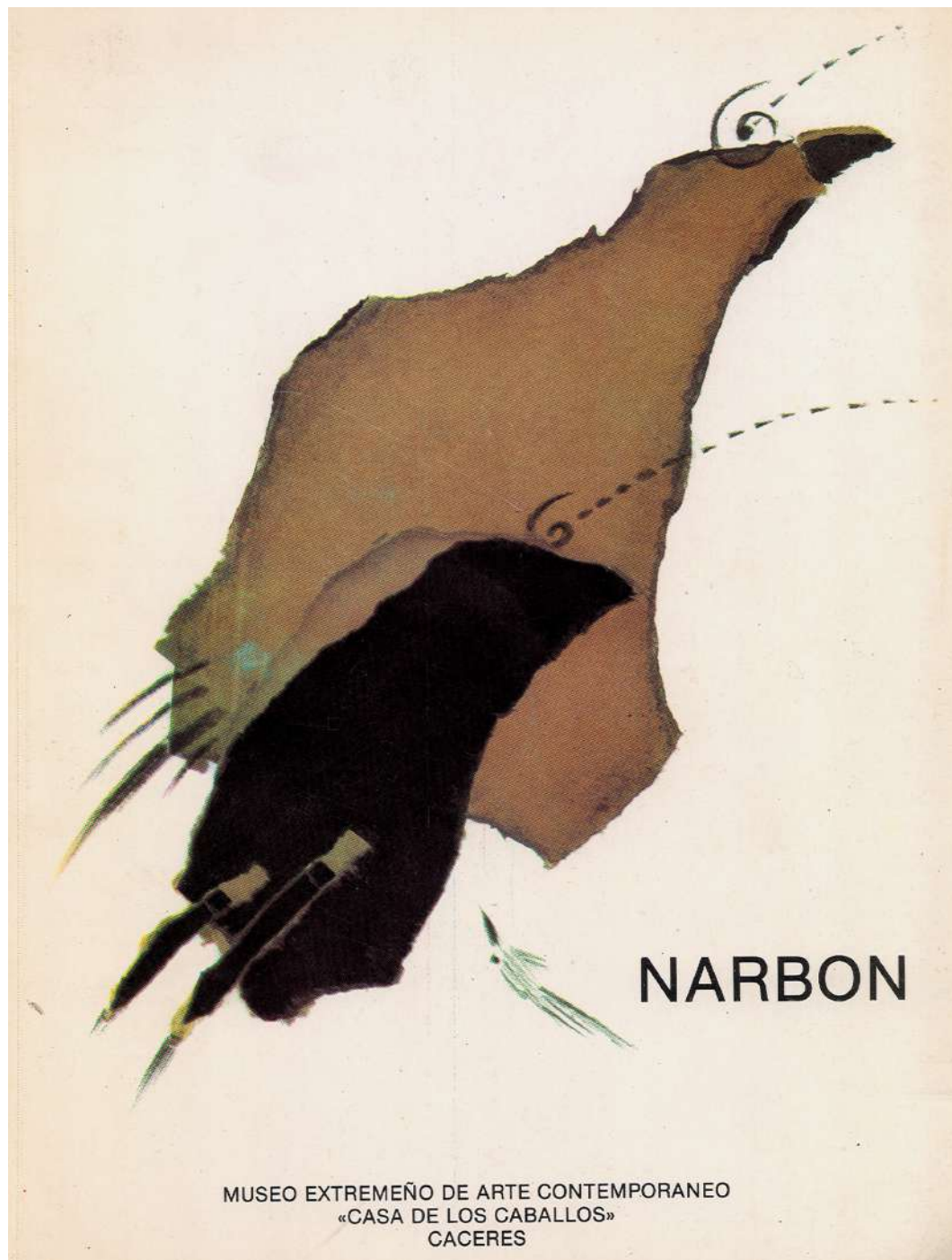


Catálogo *Entre el regionalismo y la crítica*, 1985.

Catálogo de Juan José Narbón para su exposición en 1981 en la Sala El Broicense de Cáceres.

Página izquierda:  
Juan José Narbón.





Catálogo para la exposición en la Casa de los Caballos, 1982.

En la década de los cincuenta se inicia laboralmente en el mundo del arte, expone por primera vez de una manera individual en el Salón de los Ingleses de Riotinto, trabaja en el Taller de Cerámica de Meliano en Puerto de Sagunto y realiza murales para locales comerciales en Mérida, Cáceres y Salamanca, cuya retribución económica le permite realizar su primer viaje a Alemania.

En 1960 participa en la III Exposición de Pintura del Ayuntamiento de Cáceres junto a otros artistas locales e inicia un circuito por Europa visitando Francia, Bélgica, Holanda y Alemania, donde contactará con Wolf Vostell y el arte de vanguardia al tiempo que trabaja en una fábrica de estampas textiles y posteriormente en la metalurgia. Ese mismo año contrae matrimonio con Maruja Romero y en 1963 nacen los hijos de la pareja, Juanjo y Ana.

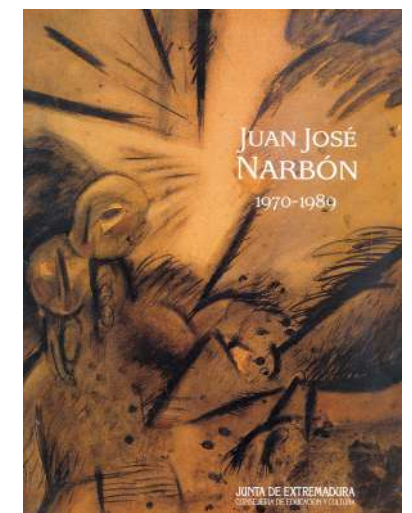
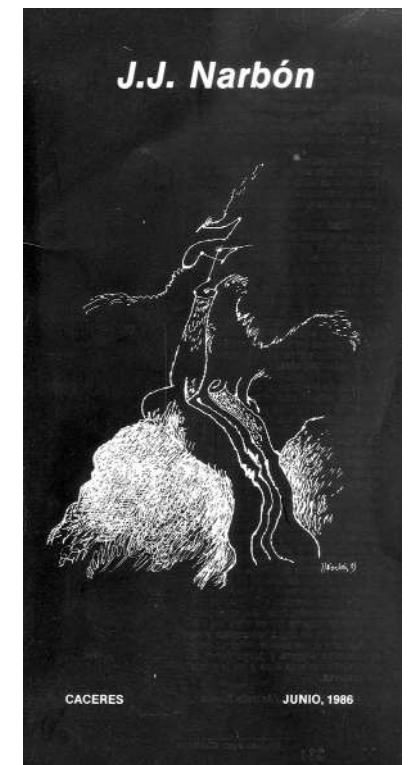
En 1965 vuelve sus ojos a la decoración de interiores con la empresa Gallery Art, fundada junto a Manuel Márquez de la Plata. Al año siguiente comienza a impartir clases en la Escuela de Bellas Artes de la Diputación de Cáceres a la vez que se inicia su periodo «En busca de un estilo», en el que ya se vislumbra la simbiosis humano-animal en la serie de dibujos *Nuevos Conceptos*.

En los años setenta Juan José Narbón se presenta como un artista conceptualmente definido, obtiene el Tercer Premio en la V Bienal Extremeña de Pintura, ilustra las portadas de novelas como *La cuerda*, de José Luis Cavo, y colabora con Wolf Vostell en la creación de un museo en Los Barruecos, paisaje singular que el artista extremeño descubre al alemán. En 1976 se inaugura el Centro Creativo del Museo Vostell Malpartida.

La emigración a Gerona le reporta un mayor conocimiento del arte catalán a la vez que acentúa su filiación con el paisaje extremeño como muestra su obra *Gerona*, en la que el elemento simbiótico se desarrolla a tres bandas, humano-animal-paisaje.

En 1978 se crea el grupo Colectivo Cacereño, del que forma parte junto a F. Carvajal, V. Cintas, A. González, Emilia G. y J. J. Gutiérrez. Todos ellos intervienen en la primera SACOM del Museo Vostell Malpartida con la acción *Yerba sobre el asfalto, asfalto sobre...* De esta época son sus series *Cabezas* y *Figuras simbióticas*.

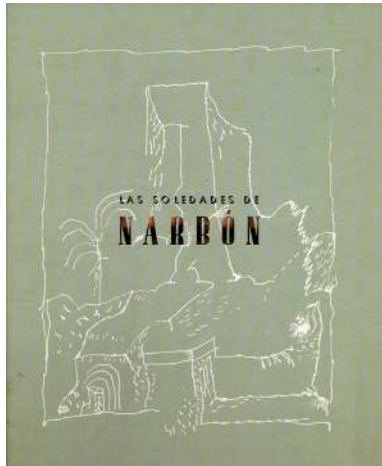
La década de los ochenta destaca como la más prolífica. La apertura del Museo de Arte Contemporáneo Casa de los Caballos en 1982 con sus exposiciones de los Premios Cáceres de Pintura y Escultura traen a la región figuras señeras del panorama nacional como Martín Chirino, Rafael Canogar, Eduardo Chillida,



Díptico para la exposición que tuvo lugar en Cáceres en junio de 1986.

Primera monografía sobre Juan José Narbón editada por la Junta de Extremadura en 1989.





Libreto que acompañó la muestra *Torrequemada, nosotros*, patrocinada por la Obra Social de Caja Extremadura en 1993.

Catálogo de la exposición realizada en el MEIAC sobre los dibujos de Juan José Narbón en 2003.

Pablo Palazuelo, Antonio Saura o Manuel Millares, con algunos de los que Juan José Narbón contactará.

De esta década son sus *20 bandejas de cartón*, *Simbiosis*, *Tronco-Hombre*, *Hombre-Trompeta*, *Pájaros*, *Números* o *Las puertas del cielo*, series para las que utiliza materiales cotidianos, en ocasiones de baja calidad, a la vez que colabora con la prensa regional. Sin embargo, esta intensa labor artística no es óbice para compaginar su labor en la Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Extremadura con la de profesor en la Escuela de Bellas Artes de la Diputación de Cáceres y la de director de ésta y la Escuela de Plasencia.

En 1989 inaugura la Sala de Exposiciones Ortega Muñoz en Badajoz, hoy Sala Europa, con una muestra retrospectiva de sus últimos diez años que también será llevada a Cáceres y Mérida.

Los años noventa e inicios de los dos mil son los del reconocimiento a una larga y fructífera trayectoria. Nombrado Extremeño de Hoy por el Diario Hoy de Badajoz en 1990, Medalla de Oro concedida por la Junta de Extremadura en 1991, expone en el Pabellón de Extremadura de la Exposición Universal de Sevilla '92, la Escuela de Bellas Artes Eulogio Blasco de Cáceres le homenajea en el año 2000 por su labor docente con una exposición en el Complejo Cultural San Francisco y, en 2001, Caja Extremadura inaugura el Museo Narbón en Malpartida de Cáceres.

Las últimas series que desarrolló desde 1990 derivan en tres vertientes, las que inciden en el tema rural y simbiótico (*Burros*, *Hombres-canchos*, *Paisajes-canchos* y *Pájaros en el tronco*), las realizadas con material de oficina (*Sobres*, *Copy-Cat*, *Fantasmas*, *Perfiles* y *Brujas*,) y los collages que utilizan elementos del mundo rural sobre arpilleras (*Cortina*, *Cortina de metal* y *Toro-rodillo*).

Juan José Narbón falleció en Cáceres el 7 de abril de 2005.



JUAN JOSÉ  
**NARBÓN**  
EN LAS PUERTAS DEL CIELO

DE JAVIER CANO RAMOS  
SE IMPRIMIÓ EN BADAJOZ  
DURANTE EL INVIERNO  
DEL AÑO 2017.



