

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Francisco García Gómez

La obsesión por lo perfecto

Del ensueño a la realidad en su vida y su obra artística

TESIS PRESENTADA PARA OPTAR
AL GRADO DE DOCTOR EN BELLAS ARTES
POR EL LICENCIADO
JOSÉ MARÍA MÉNDEZ RODRÍGUEZ
DIRIGIDA POR EL DR. D. JAIME GIL ARÉVALO

SEVILLA
OCTUBRE DE 2015

Índice.

• Introducción	3
• Precedentes de la Joven Escuela Sevillana de Pintura	5
• Crónica de un artista a través de sus méritos y logros	10
• Francisco García Gómez: más allá de una biografía	22
• Aproximaciones en la obra de Francisco García Gómez	28
• Autores que se relacionan con la obra de Francisco García Gómez	41
• Análisis de la obra:	
Pintura	56
Dibujo	68
Carteles y portadas	82
• Conclusiones	85
• Bibliografía	87
• Galería de imágenes:	
Anexo I (obra pictórica)	
Anexo II (obra gráfica y dibujos)	

Introducción.

Siempre es necesario tomar todas las referencias posibles para crear nuestras propias claves. Éstas son las que nos conducirán al objeto del entendimiento y del sentido cuando las variables queden ubicadas fuera del dominio de la duda y dentro de la libertad del saber. Las respuestas relativizan los problemas, abolen las incertidumbres, resuelven incógnitas y abren el pensamiento de esos argumentos que, bajo el análisis y la investigación, han de ser determinadas y resueltas mediante los datos, los testimonios y las evidencias.

En esas particularidades nos basaremos para el estudio que abordamos, para crear un registro -a medio camino entre el ensayo o la crónica biográfica- asentada en la documentación de la que se dispone: currículum, reseñas de prensa, textos de catálogos, documentos académicos y, por supuesto, lo más importante para agudizar lo que se pretende, examinar el trabajo del artista, que es la mejor certeza y el mejor confidente de la vida de un creador.

El arte es una noción abstracta, fruto de los conceptos del ser humano, de sus hallazgos y descubrimientos, y de la naturaleza. Es una cuestión atemporal, ya que el observador de la obra de arte la interpreta según su sistema de valores -y aprendizaje-, basado en los registros históricos del tiempo, las experiencias personales y las cualidades de las que se disponga.

Lo que llamamos arte ha evolucionado hasta tener exclusivamente un sentido estético y profundamente conceptual. Siempre ha habido en el arte una tirantez entre realismo y abstracción. Pero en la medida que interpreta la realidad, sirve como espejo de la época, y como vehículo de confesión y de transformación. No hay, pues, un concepto de arte universal, ni un lenguaje universal del arte, cada época y cada cultura tiene el suyo e interpreta las manifestaciones artísticas desde un prisma relativo y profundamente subjetivo. Por eso la pintura continúa teniendo sentido, puesto que es necesario tratar de descubrir las pautas que rigen la comunicación mediante signos, figuras, códigos de representación o lenguajes subliminarios. Kandinsky lo revisa y lo afirma en su conocida obra *De lo espiritual en el arte* por sus aspectos invisibles y, por lo cual, por su envoltura trascendental.

Cada uno rescata cosas diferentes según las vivencias personales y según la destreza visual para desgranar el conocimiento del lenguaje codificado que se trate. Se analiza la forma y el contenido, si es posible distinguirlos, y el soporte, el color, el dibujo, el volumen, la perspectiva, el tema o concepto, la composición interna y externa, la plástica, siempre que nos enfrentemos a cuestiones inherentes a la pintura o a las artes tangibles.

La obra de arte es una estructura dinámica que necesita de la interpretación, de la interacción activa con el observador, por eso la obra de arte es intencional, lo que implica una formación ideológica por parte del artista y del observador.

Desde el punto de vista semántico se tiene en cuenta un haz temático primario, un haz temático convencional, un haz temático intrínseco y, hasta, un haz temático sintagmático. Por eso, cuando nos referimos a las cualidades de la obra de arte, ésta ha de ser capaz de, por lo menos, sugerir y crear ilusión.

Francisco García Gómez lo pretende, lo consigue y lo manifiesta claramente en su obra, por eso es un artista obsesionado con lo perfecto.

Precedentes de la Joven Escuela Sevillana de Pintura.

Los comienzos de esta joven escuela se remontan a la Baja Edad Media, localizándose aparte, los precedentes trecentistas de los murales ítalo-góticos de la Virgen de la Antigua de la Catedral hispalense y la Anunciación de Santa María de Arcos de la Frontera en Cádiz, en la decimoquinta centuria, integrados en las fórmulas del goticismo hispano-flamenco. Nombres como Juan Sánchez de Castro y Juan Núñez constituyen, junto con otros no totalmente identificados y con maestros anónimos como el llamado de Zafra, el elenco de este primer momento pictórico sevillano.

Durante el Renacimiento, adviene a la escuela un artista de origen germánico castellanizado nombrado Alejo Fernández, fallecido en 1545, que aporta las fórmulas eclécticas de la llamada, por Lafuente Ferrari, pintura plateresca. Artista de primer orden, deja una serie de discípulos como su hijo Sebastián Alejo y Juan de Zamora, y atrae a su círculo a goticistas rezagados como Cristóbal de Morales, Gonzalo Díaz y Nicolás Carlos, y anónimos como el llamado de Moguer. La plenitud del estilo, esto es, el romanismo cincuecentista, la traen los flamencos Peter de Kempener -castellanizado Pedro de Campaña- y Hernando de Esturmio, consolidándola el italianizante Luis de Vargas fallecido en 1568 y su seguidor Pedro de Villegas Marmolejo. Sigue luego el manierismo del último tercio del siglo que representan el portugués Vasco Pereira, Alonso Vázquez, fallecido en 1626, y el tratadista Francisco Pacheco, nacido en 1564 y muerto en 1654, algunos de los cuales, tanto por cronología como por sus concesiones al naturalismo, pueden incluirse en la llamada Generación de 1560. También uno de los autores más populares fue Umberto Sánchez, que pintó el destacado Jardín de Fiestas, donde la fachada principal está ampliamente recargada con motivos decorativos procedentes de la inspiración en Roma.

El siglo XVII nos trae el barroco con el triunfo del naturalismo, frente al idealismo manierista, la pincelada suelta y otras muchas libertades estéticas. En este momento, la escuela sevillana alcanza su mayor esplendor, tanto por la calidad de las obras como por el rango primordial que muchos de sus maestros tienen en la Historia del Arte. En tres periodos puede dividirse el desarrollo de la pintura barroca hispalense: uno inicial con artistas de transición como Juan del Castillo, muerto en 1657, Antonio Mohedano,

fallecido en 1626, Francisco de Herrera el Viejo, fallecido en 1656, en quien aparecen ya muy manifiestos la pincelada rápida y el crudo realismo del estilo, y el clérigo Juan de Roelas fallecido en 1625, introductor del colorismo a lo veneciano y verdadero progenitor del estilo en la Baja Andalucía. La plenitud está constituida por la obra de Francisco de Zurbarán, nacido en 1598 y fallecido en 1664, cuyo tenebrismo y culto a la naturaleza muerta seducen a su hijo Juan de Zurbarán, a los hermanos Miguel y Francisco Polanco, José de Sarabia, nacido en 1608 y fallecido en 1669, y Bernabé de Ayala nacido en 1600 y fallecido en 1672, entre otros, así como por las de juventud de Alonso Cano, nacido 1601 y muerto en 1667, y Velázquez, nacido en 1599 y fallecido en 1660, fundador el primero de la escuela barroca granadina y afincado en la Corte, desde 1623, el segundo. Por último, puede citarse, aunque a menor altura que los grandes maestros citados, a Sebastián de Llanos y Valdés, nacido en 1605 y fallecido en 1677, como perteneciente a este periodo.

El tercero lo integran Bartolomé Esteban Murillo, nacido en 1618 y fallecido en 1682, y Juan de Valdés Leal, nacido en 1622 y muerto en 1690, fundadores en 1660 de una academia que afilió a una generación de pintores, activos muchos de ellos en el primer cuarto del s. XVIII, entre los que destacan Francisco Meneses Ossorio, nacido en 1640 y fallecido en 1721, Sebastián Gómez "el Mulato", Esteban Márquez de Velasco y Pedro Núñez de Villavicencio, nacido en 1644 y fallecido en 1700, como discípulos del primero, y Lucas Valdés, Matías de Arteaga y Clemente de Torres como seguidores más conspicuos del segundo, aunque alguno de ellos, en especial Arteaga, acuse la influencia murillesca. Finalmente, hay que citar al paisajista Ignacio de Iriarte, nacido en 1621 y muerto en 1685, como figura destacada del momento, tanto por lo especializado de sus asuntos como por la calidad de sus obras.

El siglo XVIII representa, siguiendo la tónica nacional, un momento de decadencia para la escuela pictórica sevillana. Nota característica es el culto a la tradición murillesca que representan Alonso Miguel de Tovar, nacido en 1678 y fallecido en 1758 y Bernardo Lorente y Germán, fallecido éste al mediar la centuria; tal culto es alternado con el cultivo de la pintura mural, ya iniciado en el siglo anterior por Valdés Leal y sus seguidores, que llevan a cabo, sin abandonar la de caballete, Domingo Martínez, Juan de Espinal, Pedro Tortolero y Francisco Preciado de la Vega, muerto en 1789, fundador

este último de la Escuela Española de Bellas Artes de Roma. La acción cultural del despotismo ilustrado se hizo realidad con la fundación de la Escuela de las Tres Nobles Artes, que si bien continuó la tradición murillesca, representó el comienzo de una renovación que había de cosechar sus frutos en la posterior centuria con el advenimiento del romanticismo.

El romanticismo tuvo un gran desarrollo en la escuela sevillana, hasta el punto de ser uno de los grandes hitos del estilo en el concierto nacional, y una duplicidad de orientación. La primera, que entronca con la escuela madrileña, está representada por los grandes retratistas Antonio María Esquivel, nacido en 1806 y fallecido en 1857, y José Gutiérrez de la Vega, muerto en 1865, y la segunda por el delicioso costumbrismo de José, muerto en 1841, Valeriano, muerto en 1870, y Joaquín Domínguez Bécquer, fallecido en 1879; así como por Manuel Rodríguez Guzmán, fallecido en 1866, y Manuel Cabral A. Bejarano, fallecido en 1891, exponentes todos de esa pintura rebelde a los academicismos puristas en la que, ciertamente y pese a las influencias extranjeras que pueda tener, se contiene la esencia del mejor romanticismo español. El paisajista Manuel Barrón es un fiel representante del romanticismo, con tintes costumbristas, en la escuela sevillana.

Tras él, la pintura de historia que inicia Eduardo Cano, nacido en 1823 y fallecido en 1897, y que, por la huella que desde su cátedra de la Academia de Bellas Artes ejerció el maestro, aparte el espejuelo de las Exposiciones Nacionales, se prolongó hasta bien entrado el siglo actual y que, en generaciones diferentes, pueden representar José Rodríguez Losada, fallecido en 1896, y Virgilio Mattoni, muerto en 1923. Le siguen la de género al estilo fortuniano con José Jiménez Aranda, nacido 1837 y fallecido en 1903, y el realismo de su hermano Luis, para alcanzar el modernismo con gran parte de la obra de José Villegas Cordero, muerto en 1921. Por último, forman el elenco de la generación de fin del s. XIX el costumbrista José García Ramos, fallecido en 1912, el paisajista y gran acuarelista Emilio Sánchez Perrier, fallecido en 1907, entre otros. Pero la figura más representativa de esta generación transicional es Gonzalo Bilbao, fallecido en 1938, que supo fundir magistralmente el realismo hispano con las influencias del impresionismo francés; maestro, desde su cátedra de Colorido de la Escuela de Artes y Oficios, de una generación que integran, como figuras más

representativas, Alfonso Grosso, especializado en interiores conventuales; Santiago Martínez, paisajista influido por Sorolla, el extremeño Eugenio Hermoso y el gran retratista Miguel Ángel del Pino Sardá. Paralelo a Bilbao y docentes como él en la citada Escuela de Artes y Oficios, están José Arpa Perea, José Rico Cejudo y Manuel González Santos, fallecidos todos en la primera mitad del s. XX.

La presencia en Sevilla del gibraltareño Gustavo Bacarisas, nacido en 1873 y fallecido en 1971, renovó el panorama artístico hispalense de los años de la Exposición Iberoamericana con el colorismo característico del citado maestro. De ella se beneficiaron muchos de los artistas citados y en ella se formó, como discípulo directo de Bacarisas, Juan Miguel Sánchez Fernández, que después triunfaría como muralista. A esta generación, donde cabe agrupar también al dibujante Juan Lafitta y a Francisco Hohenleiter de Castro, nacido en 1899 y muerto en 1968, sigue otra, que recoge los nombres de José Martínez del Cid, Sebastián García Vázquez y Eduardo Acosta, junto con figuras como Juan Rodríguez Jaldón y Rafael Cantarero.

Tras el periodo de Guerra Civil entre los años 1936 y 1939, la pintura sevillana adquirió nuevos bríos con la fundación de la Escuela de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en la que profesaron Alfonso Grosso, Sánchez Fernández y José María Labrador, y con otros docentes en ella formados, como Miguel Pérez Aguilera, Miguel Gutiérrez Fernández, Francisco Maireles Vela y Armando del Río. De sus aulas han salido numerosos pintores que laboran hoy en las más dispares tendencias artísticas y que, como Federico Delgado Montiel y Cristóbal Toral, integran las filas de avanzados movimientos vanguardistas. Fruto de la labor renovadora de la escuela fue la creación, en 1949, de la llamada Joven Escuela Sevillana de Pintura, por desgracia disuelta muy pronto, formada por Antonio Milla, Ricardo Comas, Emilio García, Pepi y Loly Sánchez y los citados Delgado Montiel y Armando del Río y a la que, entre otros, se unieron Carmen Laffón y José Luis Mauri. Esta labor continuó luego y fue muy fecunda, como lo demuestran los nombres de José Antonio García Ruiz y Francisco García Gómez, docentes ambos en el citado centro, Ascensión Hernán Catalina, Roberto Reina, José Luis Pajuelo, Luis Montes, Álvarez Gámez, Barba Robles, Huguet Pretel, Francisco Borrás, Lourdes Cabrera e Isabel Gisbert. Por último, nombres como Santiago del

Campo, Adelaida González Vargas, Justo Girón, Juan Francisco Cárcelos, Juana Mangas, Teresa Duclós, Antonio Agudo y Juana Pueyo.

Crónica de un artista a través de sus méritos y logros.

Francisco García Gómez nace en Sevilla el 31 de enero de 1936, obteniendo su certificado de estudios primarios en el Colegio Estatal “Grupo Escolar Cervantes” en la ciudad que lo vio nacer, para aprobar los cuatro primeros cursos de los Estudios de bachiller en el Instituto de Enseñanza Media San Isidoro entre 1946 y 1950, según el plan docente de 1938 que, por entonces, tenía vigencia. Con la temprana edad de diez años, como alumno del citado instituto, contó con un claustro de profesores con nombres tan prestigiosos como Cristóbal Caballero, Rafael Pabón, Julio Calonge, Manuel López Hernández, Jaime Gálvez y el pintor Joaquín González-Sáenz y Lerdo de Tejada. Gracias al ejemplo y a las orientaciones del aludido González-Sáenz, descubrió sus inquietudes artísticas, que luego fomentó su propia madre.

Durante el desarrollo de estos estudios, en 1948, García Gómez ingresa en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos cursando y aprobando las siguientes asignaturas: cuatro cursos de Dibujo Artístico, dos cursos de Dibujo del Natural, un curso de Historia del Arte, un curso de Colorido y un curso de Dibujo Decorativo. Siendo allí donde tiene su primer contacto con los maestros Don Rafael Cantarero, Don Santiago Martínez, el citado Don Joaquín González-Saenz, Don Rafael Martínez Díaz, Don Gustavo Gallardo, entre otros, que se encargarían de impartirle las lecciones correspondientes y de fundamentar unas bases dentro de la creación plástica que poco a poco iba desarrollando con verdadera soltura.

En 1956 ingresa en la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, disfrutando una beca de estudios durante toda la carrera, con unas notas que incluían siete matrículas de honor, once sobresalientes y dos notables, que simbolizan su competencia y confirman su talento, que observamos con su primer galardón en un certamen otorgado por la Prensa Española en el II Salón Nacional del Dibujo de Madrid, organizado por la Asociación de Dibujantes Españoles en los primeros años de su aprendizaje en la Escuela.

En 1958, dentro de la XI Exposición de Bellas Artes y Artesanía de la Ciudad de Carmona, obtiene el Premio “José Arpa” de Pintura y el Primer Premio de Dibujo, muestra que pudo verse en el Salón Municipal de esta localidad sevillana.

Con la llegada de la década de los 60, su palmarés como artista y como docente empieza a verse recompensado cuando obtiene la Medalla de Plata del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad de Segovia dentro de la Beca de Paisaje “El Paular” siendo, por entonces, Don Luis Alegre (director de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid) el director del curso, circunstancia que le lleva a exponer, con el resto de sus compañeros, en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en 1960, lo que supone un primer encuentro con una generación, así como una ventaja que le da visibilidad y difusión a esos primeros trabajos.

En ese mismo año, obtiene el Premio “Anual de Arte” en la Exposición de Primavera del Excmo. Ateneo de Sevilla y el Premio “Ybarra” de Pintura organizado por la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, logrando el título de Profesor de Dibujo y, en atención a las calificaciones obtenidas, se le concedieron premios del estado en todos los cursos así como el título de Becario distinguido por la Comisaría de Protección Escolar. En el seno de la misma, dirigida entonces por Hernández Díaz, y con un cuadro profesoral tan cualificado como ponen de manifiesto los nombres de Alfonso Grosso, Juan Miguel Sánchez, José Martínez del Cid, Sebastián García Vázquez, Alberto Balbontín de Orta, Rafael Martínez Díaz, Amalio García del Moral, Miguel Pérez Aguilera, Juan Luis Vasallo, Antonio Cano, Carmen Jiménez y Antonio Sancho Corbacho, llevó a cabo los aludidos estudios profesoriales de modo regular durante los cinco cursos de que constaban. Su aplicación y aprovechamiento son avalados por las calificaciones obtenidas en las veinte asignaturas que hubo de cursar, aparte la aprobación del Examen de Ingreso en la primera convocatoria, cuyo desglose es el siguiente: seis matrículas de honor, once sobresalientes, dos notables y un solo aprobado. A ello hay que unir el premio al mejor expediente académico que alcanzó al terminarlos en el año 1961.

En ese mismo año, es pensionado en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, exponiendo en la I Exposición Nacional de Escuelas de Bellas Artes organizada por la propia Universidad junto a artistas como Alberto Datas, Pilar Acebedo, María Carrera, Mercedes D’Hercourt, Concepción Hermosilla, Estrella Medica, José Antonio Eslava, Muside Yehmesi, Jesús Lasterra y José

Méndez, continuando sus méritos con la obtención del Premio “Anual de Arte” y la Beca “Gonzalo Bilbao” del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla.

Un año después, en 1962, se le concede el Áccesit del Premio Nacional de Pintura Valdés Leal de la Diputación provincial de Sevilla, que dos años más tarde, obtendría como ganador en la Exposición de Primavera.

Durante más de una década, desde 1964 a 1975, trabaja como dibujante creativo en el Departamento de propaganda de una importante agencia de publicidad española denominada ALAS S.A., actividad que simultanea como colaborador del diario ABC de Sevilla para el que realiza ilustraciones y portadas.

En 1965, obtiene la Beca Diego Velázquez de la Excma. Diputación Provincial para estudios en Italia, galardón que le proporciona viajar durante dos meses por toda la península transalpina para poder seguir creciendo como artista y fundamentar sus tesis desde el país del Renacimiento. Mérito que, sin duda, supone una nueva plataforma para poder seguir disfrutando de las posibilidades del aprendizaje y del trabajo, esta vez como becario y con la posibilidad de viajar.

García Gómez vuelve ser premiado, esta vez compartiendo el galardón con Miguel Gutiérrez Fernández, en el Premio Nacional Valdés Leal por la Diputación provincial de Sevilla por su obra “Figuras sobre fondo rojo”, que es seguido por la consecución del Premio “Guadalquivir” otorgado por la Real Academia de Bellas Artes por su magnífica obra ‘Mujeres campesinas’. Ese mismo año, sus méritos académicos vuelven a ser recompensados por la obtención de una plaza de Ayudante becario, bajo la tutela del Catedrático de procedimientos pictóricos Don Juan Miguel Sánchez, y con la obtención de la Medalla al Mérito en dibujo del Salón de Primavera de Mahón.

En 1967, García Gómez realiza y celebra su primera exposición individual en Sevilla en el Salón del Excmo. Ateneo de Sevilla durante el mes de mayo, suceso que supone la consolidación de un artista, bajo el marco incomparable de una generación prolífica, que acomodó las bases del llamado realismo pictórico sevillano o joven escuela sevillana.

Un año más tarde, obtiene el segundo Premio de Pintura en el Salón de Invierno de Málaga, imparte un curso de Cerámica y Diseño como profesor contratado en la Escuela de Artes Aplicadas de Sevilla, y participa en una exposición colectiva en la prestigiosa Galería de Arte “La Pasarela”, del pintor Enrique Roldán.

En 1969, es nombrado por el Claustro de profesores de la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, a propuesta del Catedrático Don Amalio García del Moral, del que era ayudante personal, durante un año aproximadamente, pasa a ser diagramador del diario ABC de Sevilla que, cultivando esta disciplina, destaca como uno de los mejores dibujantes-cartelistas sevillanos del siglo XX, con obras a las que aportó un profundo interés desde su formación como artista, como diseñador y publicista.

En la década de los 70 sus méritos siguen siendo motivo de repercusión, tanto en los académicos como en los artísticos, ya que obtiene por concurso-oposición en Madrid la plaza de Profesor Auxiliar Numerario de Pintura, vacante en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, es nombrado, a parte, profesor Ayudante de Dibujo en la Escuela Normal Nebrija de Sevilla, y logra la Beca “Bartolomé Esteban Murillo” de la Excmo. Diputación provincial de Sevilla para estudios en España. En lo meramente artístico, le es concedida la Medalla de Bronce del Excmo. Ateneo de Sevilla, es finalista en el concurso del cartel de la Semana Santa de Sevilla y gana, en 1971, el concurso para el Cartel de la Cabalgata de Reyes del Excmo. Ateneo de Sevilla, obra elegida de entre veinticuatro obras presentadas, resultando elegido por unanimidad la que en la exposición figuraba bajo el título de “Los seguidores de la Estrella”. Inmediatamente después, se le es otorgado el Primer premio de la Exposición de Otoño de Sevilla, por su obra “Estudio en Rojo”.

Durante el año 1973, gana el Premio del Ejército en el Salón de Otoño de Sevilla, realiza una exposición en la madrileña Galería Heller y se le encarga la realización del cartel para la Feria del Libro de la ciudad Hispalense, que demuestra su dominio y su visión vanguardista en torno al género del cartel.

Su labor de mérito continúa cuando en 1974 obtiene, por concurso-oposición en Madrid, la plaza de Catedrático numerario de Dibujo Decorativo, vacante en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla desde el fallecimiento de su titular Don Alberto

Balbontín Orta. Continúan sus virtudes expositivas mostrando su trabajo en la 2ª Bienal Nacional de Pintura y Escultura en el VIII Salón de Invierno de Málaga, así como en los madrileños Club Urbis, bajo el título “Pintores y escultores sevillanos de hoy”, y la Galería Bética, siendo a su vez, galardonado con el Premio de la Real Academia y Legado “Josefina Von Karman” de la Exposición de Otoño de Sevilla.

Es en el año 1975, cuando la Cofradía Titular de la Hermandad de la Santa Cruz le encarga dieciséis tablas al óleo para la canastilla del paso del Santísimo Cristo de las Misericordias con motivos de la pasión y que constituyeron una seria novedad, al tratarse, sin duda, de una importante aportación de la pintura al arte procesional sevillano. A la par realiza una de sus primeras incursiones europeas dentro de una exposición itinerante en la austriaca ciudad de Viena, junto a un importante elenco de artistas, en el Palacio Palfy.

La sevillana Galería Haurie, en 1976, le concede la oportunidad de mostrar su trabajo en una exposición individual que reúne los más importa de su creación hasta la fecha con un despliegue pictórico único que es, sin duda, una ostensible visión ejemplar de las realidades que García Gómez nos ofrece.

Oposita, en Madrid, por primera vez a la Cátedra de Colorido y Composición vacante en el Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla quedando entre los cuatro finalistas en el año 1977, siendo nombrado Subdirector de la misma a propuesta de su director Don Juan Cordero Ruiz. Ese mismo año la exposición “Realidad Española”, nombre que denominaba el contexto y a los artistas, se expone en el Centro Difusor de Arte Kandinsky de Madrid. Más tarde, los realistas sevillanos realizan una exposición colectiva en la Sala Zurbarán del Ateneo de Sevilla.

1978 se traduce como un año fructuoso para García Gómez por una nueva exposición individual que realiza en la Galería Taniarte 86 de Madrid, mostrando sus realidades más líricas y fantásticas y, sobre todo, por las dos exposiciones que realiza junto a dos de sus compañeros generacionales más destacados, José Antonio García Ruíz y Francisco Borrás. Una de ellas en la Galería Lorca de Bilbao, bajo el título “Tres pintores sevillanos de hoy” y, especialmente, por la exposición plasmada en la Hasting Gallery del Spanish Institute de Nueva York denominada “Contemporary Artitst from Seville”,

que supone un logro sin parangón para los tres catedráticos y, por supuesto, un hecho que centra la mirada en los realistas de la Escuela sevillana, dotando de visibilidad internacional a un grupo de artistas que han sido capaces de integrar un lenguaje muy específico en la modernidad.

Con los cambios sistemáticos en el entorno de la Escuela Superior de Bellas Artes alrededor del año 1979, que pasa a ser Facultad Universitaria, Francisco García Gómez deja el cargo de subdirector para ocupar el de Vicedecano y, con la creación y puesta en marcha de los nuevos planes de estudios y diseños curriculares, asume el cargo de Vocal de la Junta de Convalidaciones de la Universidad Hispalense y Jefe del Departamento de Dibujo Científico y Diseño de la Facultad. A estas novedades académicas y docentes, el final de esta década, se suman una nueva visión de sus trabajos, de nuevo, en la Galería Taniarte 86, junto a los artistas Francisco Borrás, José Antonio García Ruíz, Eduardo Hernández Verdasco y Pedro Martínez Sierra, así como la importante exposición colectiva que se realiza en París dentro de la afamada Feria de Arte contemporáneo de París "Fiac 79", en su sexta edición, celebrada en el Grand Palais, donde estuvieron representadas unas 118 galerías internacionales.

Con las novedades adquiridas en los planteamientos docentes de la nueva Facultad, Francisco García Gómez realiza una exposición con los trabajos de los alumnos, adscritos al Curso de Profesorado de la Cátedra de Dibujo Científico y Decorativo, en la Sala de la Facultad de Bellas Artes dentro del curso 1979-1980. Sus propias palabras son un manifiesto sobre las ideas y los objetivos que le motivan, en repetidas ocasiones, realizar esta heterogénea muestra sobre los contenidos docentes de los trabajos de sus discípulos, toda una declaración de intenciones (Catálogo de la Exposición):

"Traemos a la sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes una muestra del trabajo realizado durante el curso académico 1979-80 por los alumnos de profesorado dentro de la Cátedra de Dibujo Decorativo.

Dicha Cátedra, viene funcionando adscrita al Departamento de Dibujo Científico y Diseño desde que, por razones de nuestra integración en la Universidad Hispalense ha sido necesaria una nueva estructuración de nuestras tradicionales enseñanzas

artísticas. La obra aquí presentada no pretende ser ni mucho menos el total exponente de una tarea que por lo difícil y compleja lleva al alumno a una reconsideración constante de sus posibilidades creativas.

Los que practicamos el Arte sabemos el duro proceso que atraviesa la obra hasta verse materializada y que este proceso no es un hecho fortuito. Antoni Tapies manifiesta que el artista es hombre de laboratorio y ha de trabajar en absoluta libertad. Esto es cierto pero también lo es el hecho de que las enseñanzas artísticas no pretenden mediatizar el aspecto puramente emotivo del aprendiz de creador, sino canalizar este proceso a través de la disciplina, y sencillamente, en esta disciplina buscamos el medio capaz de aglutinar las infinitas formas de expresión que empujan generalmente de forma arrolladora al que se inicia en la difícil tarea de la creatividad.

Si bien a nivel de materia docente las posibilidades de la asignatura vienen siendo desbordadas cada año, creemos que esta pequeña muestra es suficiente para comprenderlo, y la complejidad y diversidad de los temas tratados así lo demuestran.

Muchas ideas, tanto en el terreno del diseño ornamental, gráfico o publicitario, están a veces tímidamente expresadas en razón de la precariedad de tiempo y materiales que en otros casos hubiesen resultados más brillantes, y es nuestro deseo que en el futuro podamos prestar mayor apoyo en el terreno de la investigación de las formas. Pensamos que de cara a la sociedad actual la tarea de un diseñador con ideas y siempre conocedor de tan bello oficio son extraordinariamente importantes en la hora que vivimos, y que es a estos alumnos formados en la Facultad a quienes puede estar reservado un importante quehacer tanto en el terreno docente como en el profesional.”

Dadas sus virtudes en torno al cartelismo, ese mismo año, imparte un interesante Curso sobre el cartel en la citada facultad que tendrá reverberación al año siguiente con una nueva edición del mismo.

En febrero de 1982, el artista donará al Paraninfo de la Universidad de Sevilla, con la mediación de la Caja Rural, un retrato del Rey Juan Carlos I, e intervendrá en la gestión del cartel que realizan los alumnos de la Cátedra para la Feria de Muestras Iberoamericana, así como la selección de los estudiantes más aventajados para el

diseño de las vajillas de la fábrica de Cerámica de la Cartuja que se vieron expuestas en la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes.

“Una de las constantes de los tiempos que corren es la necesidad de personas cualificadas en el terreno del diseño creativo, cuya aplicación a la industria y a la publicidad incorpora el arte a estas actividades sociales. El dibujo decorativo resulta asimismo imprescindible para responder al deseo que siempre embargará al hombre de recibir los mensajes estéticamente arropados. El modelado de la cerámica y el conocimiento de la imaginería polícroma son arterias de gran valor en la etapa nuclear de la carrera, decisiva para el resultado de la misma.

Plasmar una realidad creativa exige un doble proceso: análisis del motivo que sugiere la ejecución plástica y síntesis para referir al mismo en forma de obra de arte. Trasladado esto a la actividad gráfica, se consigue el resultado que constituye objeto de Diseño Gráfico y Dibujo Decorativo. Con todo, la distinción fundamental radica en la aplicación que del talante artístico y del oficio se hace a actividades eminentemente prácticas, como la realización del cartel, el diseño industrial, logotipos y artes decorativas auxiliares de la arquitectura. Las editoriales solicitan con frecuencia los servicios de estos profesionales de la ilustración, que no copian la realidad, sino que se inspiran en ella y dan lugar a variaciones con respecto a dicho estímulo.”

Durante este año, su situación curricular académica es actualizada al estatus de Licenciado.

Es en 1983 cuando, por segunda vez, se le otorga el Premio de la Real Academia en la Exposición de Otoño de Sevilla.

La obra de Francisco García Gómez entra, en 1984, a pertenecer a la pinacoteca de Museo de Bellas Artes de Sevilla con la donación de la pieza “El Alquimista”: “Como una notable aportación al enriquecimiento del patrimonio artístico sevillano hay que considerar el que Francisco García Gómez accediera a la petición formulada por la dirección del Museo de Bellas Artes para que donara al mismo la obra que, en la pasada Exposición de Otoño, obtuvo el primer premio de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría (...). Obra singularísima en la producción de este

destacado cultivador del realismo mágico que en este cuadro, “El Alquimista”, ofrece una visión ciertamente pesimista, aunque poética, de la destrucción a que se halla condenada cuando crea ese mismo ser humano que paulatinamente se va degradando hasta convertirse en máquina” (Manuel Lorente, ABC, 04-02-84), un cuadro de 160 x 120 cms. que en la segunda pinacoteca de España figura ya junto a las más insignes creaciones de nuestro ilustre pasado artístico, siendo uno de los pocos artistas que ha podido ver en vida un cuadro suyo en el Museo. Es un momento crucial en su carrera, que se ve dilatada con la colaboración en el Monumento homenaje a las Fuerzas Armadas.

Vuelve a obtener en 1987, el Premio “Exposición Universal de Sevilla 1992” de la XXXVI Exposición de Otoño por su obra “Casa pobre en la Aldea”, junto a artistas como Justo Girón, Evaristo Márquez, entre otros.

En 1988, interviene en una exposición colectiva de dibujos, homenajeando a Don Álvaro Balbontín, desaparecido galerista y gestor de Álvaro Galería de Arte de Sevilla, en respuesta a la llamada de Alfonso Otero, donde una interesante puesta artística se une a congregar a compañeros generacionales de la Escuela sevillana.

En 1989, Francisco García Gómez retrata al primer decano de la recién inaugurada facultad de Bellas Artes, Don Juan Cordero Ruiz, tomando el testigo de su predecesor retratado por Alfonso Grosso, José Hernández Díaz, que se une a compartir presencia en una galería ilustre de retratos, ese género tan fundamental como complejo.

En abril del mismo año, García Gómez gestiona una particular exposición de los alumnos adheridos a la Cátedra de Dibujo Decorativo en la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes

En abril de 1989 se inaugura una de las exposiciones más interesantes del panorama pictórico sevillano de aquel momento. Bajo el título genérico de “Existencia” y con el comisariado de Rafael Muñoz, se reunió a catorce pintores considerados como maestros del realismo, entre los que se encuentran los tres sevillanos Francisco García Gómez, Francisco Borrás y José Antonio García Ruíz, junto a artistas de la talla de Antonio López o Eduardo Naranjo. Cada uno de los artistas expone dos cuadros

representativos de su estilo, siempre dentro de la estética realista figurativa, veintisiete lienzos de diverso formato que recogen las obras más importantes del momento pictórico.

Recibe, en noviembre, el Premio Real Maestranza de Caballería de la XXXVIII Exposición de Otoño de Sevilla con su obra "Segundo jinete", y es nombrado Académico de Número de la Sección de Pintura de la Academia de Bellas Artes de Sevilla para ocupar la vacante que dejó Don Sebastián García Márquez.

A partir de 1990, la nueva década supone para nuestro artista una derivación singular de las pretensiones que, poco a poco, ha ido hilvanado con su trayectoria y su trabajo. Esas cuestiones se ven, de nuevo, en la exposición colectiva en la que participa con ocho artistas en la Galería Riol de Madrid. Esta circunstancia la unimos a su nueva participación en la XXXIX Exposición de Otoño y la, ya clásica, Exposición de la Cátedra de dibujo Decorativo con los alumnos pertenecientes a dicha asignatura en la Sala de exposiciones de la Facultad de Bellas Artes

La exposición colectiva "9 Pintores" en Galería "Jal el Jalili" de Sevilla, vuelve a confirmar la buena salud de una generación tan fértil como inagotable en el año 1991, vísperas de la ratificación de una ciudad que se abre a la modernidad universalmente.

En 1992 realiza una nueva exposición colectiva en la Galería Haurie denominada "Nombres máximos, formatos mínimos", en el septiembre de un año universal para la ciudad de Sevilla. En el elenco reunido podemos presenciar la participación de Justo Girón, Manuel Márquez, Amalio García del Moral, Armando del Río, Juan Cordero Ruiz, Antonio González-Alba García, Francisco Maireles, Miguel Gutiérrez y Ricardo Comas.

Participa, seguidamente, en la XLI Exposición de Otoño y realiza el pergamino homenaje a Don José Hernández Díaz, citado antiguo director de la extinta Escuela Superior de Bellas Artes antes de ser transformada en Facultad Universitaria.

En 1993 participa en la exposición colectiva en la Galería Haurie denominada "Artistas con Gines" y, por primera vez, se unen todos los Académicos Numerarios en la exposición en la Real Maestranza de Caballería "Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes", en la que participan Juan Cordero, Armando de Río, José

Antonio García Ruiz, Miguel Gutiérrez Fernández, Carmen Jiménez, Juan Abascal y Antonio Gavira.

Participa, de nuevo, en la XLII Exposición de Otoño realizada en el restaurado Museo de Bellas Artes, compartiendo sala junto a tres obras de Alfonso Grosso.

Es elegido por el Consejo General de Hermandades y Cofradías para la realización del cartel de Semana Santa de 1994, que supone otro nuevo punto de inflexión en su trabajo y méritos. Dicho cartel encarna la imagen iconográfica del Cristo del Amor en un despliegue objetivo y naturalista mediante las tesis pictóricas que el artista suele esgrimir. Con una atmósfera pseudobarroca, el citado Cristo corona la composición de un cartel que ofrece una singular panorámica frontal de la Catedral de Sevilla, así como otros emblemáticos lugares de la ciudad hispalense.

Interviene en el homenaje en recuerdo de Don Amalio García del Moral de la Academia de Bellas Artes en el año 1995 y participa en la exposición “El retrato visto por los pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla (1850-1995)” celebrada en la Sala Chicarreros de la Caja San Fernando.

En 1996 realiza una nueva exposición individual en la Galería Haurie de Sevilla después de diez años sin realizar ninguna otra muestra personal en la galería.

En 1997 participa en una exposición de Académicos en la Sala Chicarreros de la Caja San Fernando en la denominada “Obras de los Académicos de Santa Isabel de Hungría”, y en la exposición de homenaje a Don José Hernández Díaz en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Vuelve a participar en 1998 en la exposición “Memorial Álvaro” en Álvaro, Galería de Arte de Sevilla y, de nuevo, viaja a Madrid para participar en la exposición “Realismo 98” de la Galería Castelló.

Participa ese mismo año en una exposición de Académicos en el Chase Manhattan Bank de Sevilla y realiza el dibujo del nuevo Diploma Académico de la Academia de Bellas Artes de Sevilla.

En 1999 su cartel de la Semana Santa de 1994 participa en el III Encuentro de Semana Santa en Valladolid y, este mismo año, ingresa como numerario en la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, con un discurso titulado “Tradición, vocación y aprendizaje en el Arte de la Pintura”.

Participa en la exposición “Artistas por el Ateneo” en la Sala Velázquez del Ateneo de Sevilla y concede una conferencia en la entrega del I Premio de Pintura de la Fundación “Ramón Areces” con una Reflexión en torno a Velázquez.

Participa en la exposición, en el Museo de Bellas Artes, denominada “Pintores y escultores de la Academia de Bellas Artes de Sevilla (1849-1999)”, como homenaje a los 150 años del decreto por el que este tipo de instituciones obtienen un carácter jurídico en España y, simultáneamente, en la Sala Imagen de la Caja San Fernando se verán los trabajos de las Academias andaluzas.

Participa, con la Galería Haurie en “Arte Sevilla”, en la Feria de Arte Contemporáneo de Sevilla del año 2000.

Realiza el cartel anunciador de la Cuaresma del año 2000 para la Hermandad de la Macarena y realiza la portada para la Hermandad de “El Silencio”.

En 2001 realiza el cartel para el Rastrillo, participa en un nuevo “Memorial Álvaro” en Álvaro Galería de Arte, participa en “Los temas religiosos vistos por los artistas de la Academia” en la Sede de la Real Academia, e interviene en la L Exposición de Otoño, esta vez en el Museo Arqueológico de Sevilla.

A partir de esa fecha, Francisco García Gómez, continúa su labor docente, así como la elaboración de distintos encargos y trabajos pictóricos siguiendo la línea discursiva, tanto temática como formal, que le dotó de éxito internacional y que le hizo posicionarse como uno de los hitos de la pintura sevillana y uno de los referentes del arte realista contemporáneo.

Fallece a los setenta y cinco años de edad en la ciudad donde nació en día 28 de julio de 2011. Desaparecía uno de los mejores y más apasionados dibujantes españoles y uno de los grandes de la pintura sevillana.

Francisco García Gómez: más allá de una biografía.

La obsesión por lo perfecto es, para Francisco García Gómez, la punta de lanza de un atelier afilado que se debate entre la exquisitez de un oficio, la rigidez de un laboratorio y la magia de la creación.

Como su gran obra “El Alquimista”, el artista responde al calado que supone transformar la materia y modificar los elementos a favor de la determinación de una idea, mediante la tenacidad de un pintor de caballete y estancia reducida, a la que sumamos un cosmos de imaginación legendaria y quimérica que logran expandir los recónditos márgenes de la creación y el trabajo.

Seguir los pasos que ha marcado toda una generación es complejo, por no decir imposible. Ciertamente es que la creación de un lenguaje puede, desde muchos puntos de vista, perpetrar la fórmula para hacer de la sombra alargada de los maestros una útil herramienta que aporte la distancia suficiente como para sólo preocuparse de la semántica y la gramática creadora que un artista puede verbalizar. Ese lenguaje pertenece a ese particular abecedario de luces y aciertos que propusieron sus coetáneos y sus antepasados, tanto los de la escuela sevillana como los clásicos maestros del Siglo de Oro.

En esa inmutabilidad se mueve este pintor que hace de la creación casi una obsesión patológica y que hace del oficio un estado de retroalimentación más allá de la nostalgia, ya que no es la melancolía el motor pesado de la actividad creadora, sino una mirada y un esbozo de atención a esos antepasados que sirven de testimonio para vaticinar lo que el presente puede aportarnos. Francisco García Gómez nunca ha renunciado al poder de la pincelada invisible, esa que no se aprecia porque está oculta tras la capa de la más absoluta precisión, una precisión casi dogmática que le pone en el antepalco de los maestros que cuidan la pintura, que la miman hasta la redundancia más abrasadora.

La técnica es la base fundamental de las artes que estimulan la retina, García Gómez lo hace una y otra vez para cegar nuestra percepción. Los temas parecen ya no tener significados y quedan en el cajón del olvido antropológico. Ya no importa el qué sino el

cómo, para no caer en la trampa que esos clásicos consideraban la clave para espolear la conciencia, crear énfasis en cuestiones profanas y religiosas, o simplemente mostrar las evidencias ante el poder de la observación y el deleite.

Ahora parece que importan otras cosas, algo necesario, pero no se pueden imponer o eliminar los lenguajes. Desde el punto de vista docente, García Gómez, lo sabe bien, por eso siempre ha tenido en cuenta todas las fases de su formación en cualquiera de sus estratos. En ese sentido, la evolución es necesaria, no para entrar en la saturación que los artistas suelen abominar, si no para que la distancia nos ponga en el lugar adecuado, y ese lugar es el de la verdad.

Esa verdad tiene muchas caras. Reversos amables y anversos terribles, pero cierto es, que la tenacidad la unifica para aportarnos claridad y sabiduría.

Los ambientes artísticos que ha rondado García Gómez se han centrado en ese al que generacionalmente pertenece. Se ha hablado muchísimo de todos los núcleos y frentes que han aportado algo al arte del contexto que nos toca vivir. Habría que especificar mucho más, puesto que es un tema difícil y poco concluyente, pero es verdad que siempre ha habido tramas en las que, quizás, si ha habido interacción ya que las razones y objetos suelen ser las mismas.

El carácter internacional de la obra de García Gómez le ha hecho abrir varias brechas, no sólo desde la base común que compartía con los artistas de su linaje, sino también con otros muchos. Un dato interesante es que precisamente, los géneros en los que se ha integrado el artista le ha hecho trascender hacia lugares aparentemente inhóspitos, suponemos que por las distancias ideológicas que surgen, pero en este caso le ha servido para poner un colchón de espuma que ha acomodado a todos lo que querían sentarse en la forma correcta.

El debate puede existir. Podemos hablar de modernidad, de contemporaneidad, del mercado, de los circuitos galerísticos, de los circuitos institucionales, pero una cosa está clara, el arte tiende a estar por encima de parcialidades, hermetismos y entropías para ofrecer un bien común que radica en la experiencia y hace al público soberano de sus propias inquietudes y sensaciones para que a través de la obra se pueda producir

lo que Berenson¹ llamó la intensificación de la vida. La dirección ha de ser una; los caminos, lo que consideremos.

El camino es la honestidad y posicionarse de la forma más honrada delante del soporte a intervenir.

La intervención que toma en su obra es la dirección que toma en su vida, sin más aderezos que los problemas estéticos que pueden encontrarse en la ejecución pictórica, evitando muchas veces la camadería de tertulia y los excesos retóricos que le apartaran de su natural y rígida vocación de pintar que es, sin duda, el impulso y el empuje que una labor de estas circunstancias ha de tener.

“Cuando me enfrento al lienzo, aparte de tratar de ofrecer un mensaje, como testigo de la realidad que me rodea, procuro que mi obra responda a una perfección técnica, basada siempre en un simbolismo realista. Mis puntos clave son varios. Uno, el tema, casi siempre basado en el mundo que me circunda y al que suelo dotar de un simbolismo; otro, al margen de lo anecdótico, es la realización técnica del cuadro. En este aspecto, como todos los artistas sevillanos que componemos este grupo, procuro utilizar una técnica lo más depurada posible, dotada de unos valores táctiles, como los tiene de movimiento y color. Con todo ello trato de ofrecer un mensaje que, aunque compuesto por elementos aparentemente realistas, obedece a una idea subjetiva, con la que intento expresar algo de tipo simbólico, poético, fantástico o como se le quiera llamar.”

¹ Bernard Berenson (nace en Butrimony en Lituania un 26 de junio de 1865 y muere en Florencia el 6 de octubre de 1959) era un experto en arte. Sus estudios sobre arte y sus contactos con la alta sociedad estadounidense le hicieron rico gracias a que puso de moda el Renacimiento en el mercado del arte y autentificó numerosas obras.

Ya en 1907, su obra *Drawings of the Florentine Painters* le había consagrado como la principal guía del renacimiento italiano. Su teoría acerca de la empatía en el observador provocada por valores táctiles estuvo muy de moda cuando la publicó por primera vez, en 1896.

Su relación de 30 años con el marchante Lord Duveen le permitió vivir lujosamente en su villa cerca de Florencia. Sus obras más reflexivas (*Rumour and reflections*, 1952; *Seeing and Knowing*, 1953, y la póstuma, *The passionate sightseer*) le convirtieron en un sabio muy respetado. Asesoró a diversos coleccionistas americanos (como Isabella Stewart Gardner) y así contribuyó al auge de los museos en EE.UU.

Donó todos sus bienes a la Universidad de Harvard, que le había ayudado a pasar la infancia a la erudición.

Sus palabras son reveladoras y sus composiciones escuetas, aparentemente sencillas y que huyen de la aparatosidad de la tramoya y del atrezzo, para centrarse en el objeto. García Gómez es, en este sentido, un pintor que ama las cosas y en el que la dicción, así como asimilación, de los maestros del pasado² está latente. Mas el trabajo selectivo que lleva a tales composiciones nos habla de una ardua labor en orden a obtener un efecto contradictorio: un silencioso dramatismo. Así, la rapidez en la comprensión, se engancha en la compleja red que sin aparente esfuerzo trenzan las diversas partes del cuadro. La visión es una, pero evocadora, esto es, amplia, imprecisa. En este punto cabe pensar que el tema, el único y continuado de la obra de García Gómez es el drama de la temporalidad. Una controversia cargada de matices de melancolía, y hasta de nostalgia, en imágenes que el autor sintetiza en presencias y ausencias, dentro de un proceso de transformación de las realidades y de los objetos.

Cuestiones inalterables por el valor cotidiano que poseen, e incluso valores de evocación a otras lecturas más amplias y reflexivas que dotan a la obra de otra dimensión más introspectiva, simbolista³ y narrativa, que hacen que la superficie de la

² La obra de Francisco García Gómez está repleta de reseñas al pasado. Su inquietud por alcanzar cotas de simbolismo le ha hecho adecuarse y parafrasear sobre sus influencias y enlaces.

Rubens, Rembrandt y otros flamencos barrocos, los maestros de la escuela francesa como Poussin, o los inscritos al periodo de la Guerra Francoprusiana como Meltzer, Courbet o Corot anticipando el impresionismo, Dalí, e incluso Giacometti, son autores que refrescan el potencial metodológico y creativo de Francisco García Gómez y que, al margen de las atribuciones, reflejan un devenir tan prolífico como internacional en su propia obra.

³ El Simbolismo fue uno de los movimientos artísticos más importantes de finales del siglo XIX, originado en Francia y en Bélgica. En un manifiesto literario, publicado en 1886, Jean Moréas definió este nuevo estilo como: "*enemigo de la enseñanza, la declamación, la falsa sensibilidad y la descripción objetiva*". El movimiento tiene sus orígenes en *Las flores del mal*, libro emblema de Charles Baudelaire. Los escritos de Edgar Allan Poe, a quien Baudelaire apreciaba en gran medida, fueron también un gran influyente en el movimiento, concediéndole la mayoría imágenes y figuras literarias que utilizaría. La estética del Simbolismo fue desarrollada por Stéphane Mallarmé y Paul Verlaine en la década de 1870. Ya para 1880, el movimiento había atraído toda una generación de jóvenes escritores cansados de los movimientos realistas. Fue definido en su momento como un movimiento oscuro y enigmático debido al uso exagerado de metáforas que buscaban evocar afinidades ocultas por medio de la sinestesia.

Su extensión artística, que es la que nos interesa, paralelamente a la preocupación del impresionismo por la pintura al aire libre contra el academicismo oficial y a los intentos de construcción científica de la pintura por el llamado puntillismo, se desarrolla una nueva concepción sobre la función y objeto de la pintura. Los simbolistas -cuyos precedentes se encuentran en William Blake y en los prerrafaelitas británicos- propugnan una pintura de contenido poético y totalmente lírico.

El movimiento simbolista reacciona contra los valores del materialismo y del pragmatismo de la sociedad industrial, reivindicando la búsqueda interior y la verdad universal y para ello se sirven de los

obra no sea sólo una epidermis objetiva y ensoñada del espacio del tiempo. Eso puede ofrecer la visión angustiosa de la transformación de los seres y los objetos.

En otro orden de cosas, los paisajes de Francisco García Gómez, que es otro de los géneros más cultivados en su desarrollo como artista, si bien se inscriben dentro de un realismo más positivista (aludimos al norteamericano Edward Hopper por los paralelismo cromáticos) y menos sobrecargado que contienen ese sentimiento de temporalidad de la obra al óleo. O bien son paisajes llenos de matices producidos por la luz crepuscular o elementos separados de su entorno como presencia continuada e

sueños que gracias a Freud ya no conciben únicamente como imágenes irreales, sino como un medio de expresión de la realidad.

El simbolismo no pudo desarrollarse mediante un estilo unitario; por eso, se hace muy difícil definirlo de forma general. Es más bien un conglomerado de encuentros pictóricos individuales.

Necesitó desde un principio de un idioma pictórico abstractivo. En consecuencia, los pintores hicieron uso de un vocabulario de formas lineal y ornamental y de una composición del cuadro antinaturalista. Son especialmente estos elementos abstractivos y acentuados en la linealidad, así como las relaciones composicionales inmanentes al cuadro, los que hacen del Simbolismo el precursor del tan cercano modernismo. En Gustave Moreau existe una visión particular sobre la belleza, el amor y la muerte. Pierre Puvis de Chavannes, que consideramos el nexo entre Ingres y Matisse, parece perpetuar la claridad y el rigor compositivo del clasicismo combinado con colores planos y claros. Sus obras parecen vacías de movimiento y de luz. Odilon Redon encamina sus esfuerzos hacia la representación de ideas, de tal manera que su obra se aproxima a lo que más tarde será la estética surrealista.

El simbolismo es una tendencia que supera nacionalidades, límites cronológicos y estilos personales. Podemos encontrar figuras tan dispares como Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Gustav Klimt, Edvard Munch, etc. Para complicar más la cuestión, el simbolismo derivará en una aplicación bella y cotidiana de honda raigambre en el arte europeo de fines del siglo XIX y principios del XX: el art nouveau. El simbolismo pretende restaurar significado al arte, que había quedado desprovisto de éste con la revolución impresionista. Mientras que otros neoimpresionistas se inclinan por ramas científicas o políticas, el simbolismo se decanta hacia una espiritualidad frecuentemente cercana a posiciones religiosas y místicas. La fantasía, la intimidad, la subjetividad exaltada sustituyen la pretenciosa objetividad de impresionistas y neo-impresionistas. Continúan con la intención romántica de expresar a través del color, y no quedarse solamente en la interpretación. Ahí encontramos el nexo de unión con el resto de neo-impresionistas, puesto que las teorías del color local y los efectos derivados de las yuxtaposiciones de primarios, complementarios, etc., les resultarán muy útiles a la hora de componer sus imágenes, muy emotivas, como en la casi violenta visión de la pasión amorosa que Klimt ofrece en su *Dánae*.

Los simbolistas encontraron un apoyo paralelo en los escritores Charles Baudelaire y Jean Moréas, en contra del naturalismo descarnado de Zola. En cuanto a la escultura, Rodin fue el más cercano a sus planteamientos, y pese a todo, íntimamente ligado a los presupuestos del gran pintor y escultor impresionista Edgar Degas. Muy cercana a los planteamientos del simbolismo, en cuyo seno se inscribe, se sitúa la Escuela de Pont-Aven, una de las primeras en definirse como tal. Pont-Aven es una pequeña localidad rural de la Bretaña francesa, a donde se dirigió en 1886 un grupo de pintores neo-impresionistas. El primero de todos fue Émile Bernard, que trataba de recuperar la integridad de lo rústico, de lo arcaico, en una región totalmente ajena a los avances de la vida moderna. Bernard cultivó un estilo muy personal de colores planos, perfectamente delimitados en contornos silueteados.

inalterable del desgaste y la oxidación que el tiempo proporciona a las formas, a los objetos y a los seres vivos.

Aproximaciones en la obra de Francisco García Gómez.

Situar la obra de Francisco García Gómez en el espectro barroco, sin duda, nos ofrece paralelismos muy evidentes. La directa comparación con el Siglo de Oro ha sido la dinámica más común. En ese sentido, la escuela sevillana es un referente indiscutible, puesto que autores como Zurbarán, Murillo, Alonso Cano, Velázquez y Valdés Leal conforman un nexo común que no nos atreveríamos a descartar. Con Valdés Leal tiene una dirección muy paralela por el tratamiento conceptual que persigue el autor ya que manifiesta desde el principio un estilo absolutamente barroco⁴, marcadamente naturalista y con tendencia al tenebrismo, con un dibujo contundente, un fuerte colorido poco matizado y unos volúmenes colosales. Posee una particular sensibilidad pictórica inclinada hacia lo dramático, con gran ligereza de toque y un especial interés por la expresividad, que protagoniza sus composiciones en detrimento de lo entendido como estrictamente bello o severamente correcto. Tenía inclinación por la temática macabra o grotesca, pero con un vivo sentido del movimiento, brillante colorido y dramática iluminación. A pesar de ser contemporáneo de Murillo, su temperamento era completamente opuesto; Valdés Leal, nervioso y violento, se dejaba seducir más por el movimiento desenfrenado y por la expresión, por el sentido de un exagerado dramatismo y un intenso colorido, que por la dulzura y el costumbrismo burgués de aquel. Una línea de actuación que aparece también en Manuel Monedero y Baldomero Romero Ressendi.

⁴ En la sensibilidad barroca se aprecia una tendencia espectacular hacia lo decorativo, un abandono de las reglas de la estética clásica, una búsqueda de originalidad a toda costa, un predominio de la fantasía sobre la fiel representación de la realidad, una exploración minuciosa de la psicología humana, un gusto desmesurado por la ampulosidad y cierto atractivo por lo dinámico frente a lo estático. Tradicionalmente se denomina barroco al período que transcurre desde 1600 a 1750. La especial actitud estilista que caracteriza al arte barroco alcanzó su momento de madurez en Italia hacia 1630 y se desarrolló en los cuarenta años siguientes. A partir de este momento se difundió por todas las naciones de Europa, adquiriendo particular importancia en España y en las ciudades hispanoamericanas. El arte barroco jugó un papel importante en los conflictos religiosos de este período. Frente a la tendencia protestante a construir los edificios para el culto de una manera sobria y sin decoración, la Iglesia Católica usará para sus fines litúrgicos la grandiosidad y la complejidad barrocas. En este sentido se puede afirmar que el barroco es la expresión estética de la Contrarreforma.

En ese sentido, la aproximación con la escuela barroca española es fundamental, pero no podemos descartar, puesto que es base fundamental de nuestro estudio, acercarlo a grandes maestros como los flamencos Rembrandt y Rubens o Velázquez, así como otros autores de envergadura y más cercanos a nuestros tiempos como Salvador Dalí.

En un sentido más ecléctico las referencias pueden ser más diversas e incluso sorprendentes. Nunca se ha descartado esa posibilidad, ya que la obra de un autor siempre tiene numerosas referencias, y de hecho, se ha intentado aportar luz que aclare mucho más los contenidos, tanto globales como concretos, del potencial de un trabajo. García Gómez declaraba en un artículo que actualmente el arte era demasiado intelectual, casi exclusivamente intelectual, una afirmación un tanto ambigua pero reveladora, ya que se comprende como una declaración a favor de los oficios tradicionales y del buen hacer en las artes plásticas. Un buen hacer siempre defendido en la obra de García Gómez y que combina con un gran calado intelectual por sus numerosas alusiones, no sólo a artistas, sino también a momentos relacionados con el pensamiento y la filosofía. La densidad atmosférica y metafísica de muchas de sus obras nos presentan enlaces que pueden ir desde el existencialismo al positivismo, de la pintura metafísica al neorrealismo, o del simbolismo al abstraccionismo geométrico (impresiones que se sacan al ver su muestra tan nutrida en la realización de carteles y demás cuestiones decorativas en el que vemos, y no de forma muy remota, un indicativo cercano a la Bauhaus⁵ y al De Stijl⁶).

⁵ La Das Staatliche Bauhaus (*Casa de la Construcción Estatal*) o simplemente *la Bauhaus*, fue la escuela de diseño, arte y arquitectura fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y cerrada por las autoridades prusianas (en manos del partido nazi) en el año 1933.

El nombre Bauhaus deriva de la unión de las palabras en alemán *Bau*, de la 'construcción', y *Haus*, 'casa'; irónicamente, a pesar de su nombre y del hecho de que su fundador fue un arquitecto, la Bauhaus no tuvo un departamento de arquitectura en los primeros años de su existencia.

Sus propuestas y declaraciones de intenciones participaban de la idea de una necesaria reforma de las enseñanzas artísticas como base para una consiguiente transformación de la sociedad de la época, de acuerdo con la ideología socialista de su fundador. La primera fase (1919-1923) fue idealista y romántica, la segunda (1923-1925) mucho más racionalista y en la tercera (1925-1929) alcanzó su mayor reconocimiento, coincidiendo con su traslado de Weimar a Dessau. En 1930, bajo la dirección de Mies van der Rohe, se trasladó a Berlín donde cambió por completo la orientación de su programa de enseñanza.

Más adelante reseñaremos pistas históricas y argumentativas sobre los estadios que se acercan a la obra de García Gómez, pero adelantamos que independientemente de esas orientaciones, nos gustaría imperativamente concretar con pocas palabras esos elementos que hacen de esta obra algo que va más allá del realismo, naturalismo o del surrealismo. La obra de Francisco García Gómez es simbólica -cercana al mundo del Nabis⁷-, metafísica -de carácter existencialista⁸- e introspectiva -de pensamiento abstracto y factura concreta-.

⁶ *De Stijl* o *Die Stijl* (El Estilo) era un movimiento y una revista formada en Holanda en 1917. El grupo de artistas que editaban la revista se formó en la ciudad de Leiden. Pertenecían a este movimiento Vilmos Huszar, Antoine Kok, Piet Mondrian, Jacobus Johannes Pieter Oud y Theo van Doesburg.

Los pintores Piet Mondrian y Bart van der Leck, el arquitecto J.J.P. Oud y otros se unieron a Theo van Doesburg fundador y guía espiritual de este grupo. De todos sus miembros, van der Leck ya creaba diseños gráficos con franjas negras sencillas, organizando el espacio y utilizando imágenes de formas planas. Las pinturas de Mondrian constituyen la fuente a partir de la cual se desarrollaron la filosofía y las formas visuales de *De Stijl*.

Cuando vio pinturas cubistas por primera vez en 1910, Mondrian evolucionó de la pintura del paisaje tradicional hacia un estilo simbólico. Influenciado por Gauguin, que expresaba las fuerzas de la naturaleza. En los años siguientes, eliminó todo indicio de los elementos representativos y evolucionó del cubismo hacia una abstracción geométrica pura. Durante una temporada, en el año 1917, las pinturas de Mondrian, van der Leck y van Doesburg eran difícilmente distinguibles (cabe destacar el hecho de que Mondrian jamás aceptó la línea diagonal en sus trazados, aunque sí consideró apropiado el uso de la misma para orientar el formato; esto es: podremos saber siempre si estamos ante un Mondrian si no hay ninguna línea inclinada, aunque el formato del lienzo sea un cuadrado colocado en diagonal. Van Doesburg, por el contrario, sí admitió el trazo de la diagonal. A pesar de que sus cuadros puedan parecer exactamente iguales, si nos fijamos en este detalle tendremos absoluta certeza de quién es el autor). Además de su restringido vocabulario visual, los artistas de la *De Stijl* buscaron una expresión de la estructura matemática del universo y de la armonía universal de la naturaleza.

Estaban profundamente comprometidos con el clima espiritual e intelectual de su tiempo y deseaban expresar la consciencia general de su época. *De Stijl* buscaba las leyes universales que gobiernan la realidad visible, pero que se encuentran escondidas por las apariencias externas de las cosas. La teoría científica, la producción mecánica y los ritmos de la ciudad moderna se formaron a partir de estas leyes universales. En el año 1924, Mondrian dejó de contribuir con sus artículos en el periódico después de que Van Doesburg desarrolló su teoría del elementalismo, la cual declaraba a la diagonal como un principio compositivo más dinámico que la construcción horizontal y vertical. La búsqueda de un arte puro de relaciones visuales iniciado en Holanda y en Rusia, había permanecido con una preocupación importante en las disciplinas visuales durante el siglo XX. Kasimir Malevich y Mondrian utilizaron líneas, formas y colores puros para crear un universo de relaciones puras ordenadas armoniosamente. Esto fue visto como un prototipo quimérico para un nuevo orden mundial. Mondrian escribió que el arte "*desaparecería en la misma proporción que la vida gana equilibrio*". La tecnología y la forma visual se convirtieron en el objetivo de quienes se empeñaron en lograr una arquitectura y un diseño gráfico diferentes.

⁷ Nabis (del hebreo *profeta*) grupo de artistas que, por sus actividades extensamente diversas, eran una influencia principal sobre el arte producido en Francia durante finales del siglo XIX.

Al margen de las comparaciones, habría que tener en cuenta en qué direcciones se apoya la obra de Francisco García Gómez. Sabemos que las artes objetivas tienden, lógicamente, a la captación de la realidad, pero otros lugares de este tratamiento tienden, a su vez al naturalismo, al tenebrismo e incluso al surrealismo.

Grosso modo podemos definir los tres términos como base para una captación de la realidad. Ahí influyen tanto los métodos, como el carácter descriptivo, así como cuestiones que son meramente perceptivas, por lo que su contenido vectorial, atmosférico o gráfico nos proporcionarán sus diferencias y, por lo cual sus parecidos.

El realismo es un movimiento que intenta plasmar objetivamente la realidad y, desde muchos puntos de vista, Francisco García Gómez lo pretende. Se extiende a todos los campos de la creación humana aunque tuvo una importancia especial en la literatura. En el caso concreto de las artes plásticas, el realismo consigue la máxima expresión en Francia, casi exactamente, en la mitad del siglo XIX.

Tomaron como paradigma de su renovación pictórica un paisaje de Sérusier, discípulo de Gauguin, caracterizado por la yuxtaposición de colores puros en la paleta. Predicando que una obra de arte es el producto final y la expresión visual de la síntesis de un artista de la naturaleza en metáforas personales estéticas y símbolos, ellos prepararon el terreno para principios del desarrollo del siglo XX del arte abstracto y no figurativo.

Será un grupo que entenderá el arte como la manera subjetiva de expresar las emociones. Algo muy interesante e innovador con relación a lo visto anteriormente. Antes de los Nabis, el arte viene a ser el reflejo de la realidad o de lo que se veía, sin incidir demasiado en el mundo interior del artista. Con estos parisinos, los sentimientos se convierten casi en la base fundamental de la representación. Por tanto, para entender a los Nabis hay que tener en cuenta la importante relación que había en sus pinturas entre color y sentimiento. El color se va a convertir en un elemento de transmisión de determinados estados de ánimo o formas de sentir.

⁸ El existencialismo es una corriente, movimiento o serie de doctrinas filosóficas y culturales que tiene por objetivo y disciplina, el análisis y la descripción del sentido individual de la vida humana en cuanto existe. Sostiene que el existente humano piensa, actúa, se refiere y relaciona consigo mismo, con su propia trascendencia, con sus contradicciones y sus angustias. Para el pensamiento existencialista el individuo no es una porción mecánica o parte de un todo, sino que el hombre es en sí una integridad libre por sí. Esta doctrina filosófica considera qué es la existencia del ser humano libre y qué es lo que define su esencia, en lugar de entender que su esencia o condición humana determina su existencia. Para esta corriente del pensamiento la existencia del ser humano no es nunca un objeto sino que, desde el momento que el ser humano es capaz de generar pensamiento existe; en consecuencia el reconocimiento de esa existencia tiene primacía y precedencia sobre la esencia. No obstante, la existencia del hombre puede ser inauténtica o falsa si éste renuncia a su libertad. La carencia de libertad es carencia de existencia. En un sentido estricto para el existencialismo las cosas materiales en cambio son, pero no existen.

El realismo, muchas veces, es un término confuso y de muy difícil definición en lo que respecta a las artes plásticas; en general, sólo alude a una cierta actitud del artista frente a la realidad, en la que la plasmación de ésta no tiene que ser necesariamente copia o imitación, aunque sí ajustarse a una cierta visión generalizada. Muchos han definido la captación de la realidad como un residuo del punto de vista de dónde miramos que, sumado a un código particular de representación, hacen del arte de la objetividad, un término más impreciso y relativo.

El objetivo del realismo era conseguir representar el mundo del momento de una manera verídica, objetiva e imparcial. Por lo tanto, el realismo no puede idealizar. La única fuente de inspiración en el arte es la realidad. No admite ningún tipo de belleza preconcebida. La única belleza válida es la que suministra la realidad, y el artista lo que debe hacer es reproducir esta realidad sin embellecerla. Cada ser u objeto tiene su belleza peculiar, que es la que debe descubrir el artista.

Ya desde épocas anteriores se apreciaba un cansancio de los valores románticos y el deseo, entre los artistas más inquietos, de incorporar las experiencias más directas y objetivas en sus obras. El proceso es gradual aunque rápido, y entre el romanticismo y el realismo se establece una continuidad, sin embargo sus planteamientos ideológicos y formales serán muy distintos.

También se establece una relación compleja entre el realismo y el academicismo, debido a que todavía existe entre los dos una competencia evidente. También es cierto que se influyen mutuamente. Así, aunque los pintores realistas sean excluidos de las grandes muestras oficiales, la pintura académica evidenciara una atención mayor hacia la observación directa de la naturaleza y la realidad del momento.

Aunque con claras diferencias entre los distintos autores, en general se aprecia un interés por la situación de las clases más desfavorecidas de la sociedad surgida de la Revolución industrial. Algunos, adoptan una actitud absolutamente comprometida con los intereses del proletariado, participan en acontecimientos políticos del momento y hacen un arte combativo. Otros, mantienen una postura más moderada, y mitigan de alguna forma su visión de la realidad.

Todos ellos comparten una estética basada en la representación directa de la realidad. La manera cómo se materializa este principio básico varía desde la crudeza objetiva de Courbet hasta la simplificación gráfica de Daumier, pasando por el filtro idealista de Millet. En cualquier caso, todos comparten la radicalidad de los temas: ante la trascendencia que conceden al tema romanticismo y academicismo, el arte realista entiende que no hay temas banales y que, en consecuencia, cualquier cuestión puede ser objeto de interés pictórico.

Este planteamiento tiene una enorme importancia en un momento en el que la pintura está sometida a reglas extraordinarias de la crítica oficial: los temas, las actitudes, las composiciones y hasta las medidas de los cuadros tiene que ajustarse a estos rígidos criterios. Ante esta situación, los pintores realistas defienden una pintura sin argumento, una captación simple de la realidad, en la cual lo fundamental es la forma en que se representa la imagen y el sonido, y no su desarrollo narrativo.

Su característica principal es la reflexión sobre la realidad, sin idealizar ni la sociedad, ni la naturaleza, ni el pasado, como lo había hecho la corriente del romanticismo.

También se caracteriza porque los artistas dejaron a un lado los temas sobrenaturales y mágicos y se centraron en temas más corrientes. Los principales sujetos pictóricos fueron los de la vida cotidiana. Los cambios fundamentales que hacen que se pase del romanticismo al realismo son: la definitiva implantación de la burguesía olvidándose de la causa de 1789, ya que prefieren saborear los placeres de la vida; la conciencia en los artistas de los terribles problemas sociales de la industrialización: trabajo para niños y mujeres, jornadas laborales interminables; desencanto con los estímulos revolucionarios de 1848, que llevan al artista a olvidarse del tema político y a centrarse en el tema social.

En las décadas centrales del S. XIX, el romanticismo y su idealización de la historia, de la sociedad y sobre todo de la naturaleza, cuyo tratamiento era un motivo de evasión, deja paso a una corriente que se interesa por la realidad.

El realismo surge después de la Revolución Francesa de 1848. El desencanto por los fracasos revolucionarios hace que el arte abandone los temas políticos y se concentre

en temas sociales. La industrialización determinó la desaparición del artesanado y la formación de una numerosa población obrera acumulada en los centros urbanos. Con ello, las condiciones de vida económica y social sufren una alteración profundísima, que se refleja en las ideologías. Los artistas toman conciencia de los terribles problemas sociales como el trabajo de niños y mujeres, los horarios excesivos, las viviendas insalubres y consideran que deben denunciar estas lacras.

Mientras Augusto Comte elaboraba la filosofía del positivismo⁹, quien estima que la única fuente de conocimiento es la observación y la experiencia, tenían lugar una serie de descubrimientos científicos que fomentaron la formulación de una doctrina optimista, la del progreso social. En vez de soñar con la mejoría de la vida, hay que especular partiendo de la realidad. El hombre es representado en sus tareas normales y el tema de la fatiga se convierte en motivo de inspiración.

En la obra de Francisco García Gómez hay alusiones directas a la ciencia y a lo empírico. Podemos observarlo, con un prisma nostálgico (enlazando con el romanticismo desde un punto de vista ideológico) en piezas como “El Alquimista”, la magistral “Segundo jinete” o “El Físico”, donde no sólo se pone en manifiesto el interés por parte del artista, sino que es un homenaje a esos estadios del conocimiento que necesitan de la ensoñación, una realidad latente y el hallazgo como método.

El naturalismo es un estilo artístico basado en reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares, entendiendo en su máxima acepción que el naturalismo no sólo comprende lo estrictamente relacionado con lo natural, desde ese sentido, García

⁹ El positivismo es una corriente o escuela filosófica que afirma que el único conocimiento auténtico es conocimiento científico, y que tal conocimiento solamente puede surgir de la afirmación positiva de las teorías a través del método científico. El positivismo deriva de la epistemología que surge en Francia a inicios del siglo XIX de la mano del pensador francés Augusto Comte y del británico John Stuart Mill y se extiende y desarrolla por el resto de Europa en la segunda mitad de dicho siglo. Según esta escuela, todas las actividades filosóficas y científicas deben efectuarse únicamente en el marco del análisis de los hechos reales verificados por la experiencia.

Esta epistemología surge como manera de legitimar el estudio científico naturalista del ser humano, tanto individual como colectivamente. Según distintas versiones, la necesidad de estudiar científicamente al ser humano nace debido a la experiencia sin parangón que fue la Revolución Francesa, que obligó por primera vez a ver a la sociedad y al individuo como objetos de estudio científico.

Gómez es también un artista naturalista. Su máximo representante, teorizador e impulsor fue el escritor Émile Zola que expuso esta teoría en el prólogo a su novela *Thérèse Raquin* y sobre todo en *Le roman expérimental* de 1880. Desde Francia, el naturalismo se extendió a toda Europa en el curso de los veinte años siguientes adaptándose a las distintas literaturas nacionales. El naturalismo presenta al ser humano sin albedrío, determinado por la herencia genética y el medio en que vive, como dice Antonin Artaud¹⁰: “*está ahí vigilando constantemente el comportamiento de sus hijos humanos*”. En él influyen el positivismo de Auguste Comte, que no valora que no puede ser objeto de experiencia, el Utilitarismo de Bentham y Stuart Mill, que juzga todo en función de su utilidad, y el evolucionismo físico de Darwin y social de Herbert Spencer, que niega la espiritualidad del hombre al negar la intervención divina, y el materialismo histórico de Marx y Engels. En la mayoría de los escritos lo que se intenta es reflejar que la condición humana está mediatizada por tres factores: la herencia genética, las taras sociales (alcoholismo, prostitución, pobreza o violencia) y el entorno social y material en que se desarrolla e inserta el individuo. Esto es, lo que se conoce en filosofía como determinismo¹¹. De aquí deriva otra importante característica del

¹⁰ Antoine Marie Joseph Artaud, conocido como Antonin Artaud (nace Marsella el 4 de septiembre de 1896 y muere en París el 4 de marzo de 1948), fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés.

Artaud es autor de una vasta obra que explora la mayoría de los géneros literarios, utilizándolos como caminos hacia un arte absoluto y total. Sus tempranos libros de poemas (luego abandonaría el preciosismo poético, decepcionado) *L'ombilic des limbes* (*El ombligo de los limbos*) de 1925 y *Le Pèse-Nerfs* (*El pesa-nervios*) anuncian ya el carácter explosivo de su obra posterior. Es más conocido como el creador del teatro de la crueldad (*El teatro y su doble*, 1938; *Manifiesto del teatro de la crueldad*, 1948), noción que ha ejercido una gran influencia en la historia del teatro mundial. Trabajó en 22 películas, durante los años 20 y 30, entre las que destacan *Napoléon* de Abel Gance y *La Pasión de Juana de Arco* de Carl Theodor Dreyer.

¹¹ El determinismo es una doctrina filosófica que sostiene que todo acontecimiento físico, incluyendo el pensamiento y acciones humanas, están causalmente determinados por la irrompible cadena causa-consecuencia. Existen diferentes formulaciones de determinismo, que se diferencian en los detalles de sus afirmaciones. Para distinguir las diferentes formas de determinismo conviene clasificarlas acorde al grado de determinismo que postulan: el determinismo fuerte sostiene que no existen sucesos genuinamente aleatorios o azarosos, y en general el futuro es potencialmente predecible a partir del presente (aunque lógicamente predictibilidad y determinación son independientes, ya que la primera requiere además cierto tipo de conocimiento de las condiciones iniciales); el determinismo débil sostiene que es la probabilidad lo que está determinada por los hechos presentes, o que existe una fuerte correlación entre el estado presente y los estados futuros, aun admitiendo la influencia de sucesos esencialmente aleatorios e impredecibles.

naturalismo, una crítica (implícita, ya que el valor documental y científico que se pretende dar a la literatura de este tipo impide aportar opiniones propias) a la forma como está constituida la sociedad, a las ideologías y a las injusticias económicas, en que se hallan las raíces de las tragedias humanas.

Feísmo y tremendismo como revulsivos. Puesto que se presentan *casos* de enfermedad social, el novelista naturalista no puede vacilar al enfrentarse con lo más crudo y desagradable de la vida social.

Adopción de los temas relativos a las conductas sexuales como elemento central de las novelas. No se trata de un erotismo deleitoso y agradable, sino que es una manifestación de enfermedad social, suciedad y vicio. Por ello, frecuentemente el novelista naturalista se centra en el mundo de la prostitución, vista como lacra social y como tragedia individual. El público confundía sin embargo a veces naturalismo con pornografía, lo que no era la intención de los naturalistas. Estos critican con frecuencia la literatura folletinesca que trastorna la percepción de la realidad.

Cabe destacar que, si bien realismo y naturalismo son muy parecidos en el sentido de reflejar la realidad tal y como es (contrariamente al idealismo romántico), la diferencia radica en que el realismo es más descriptivo y refleja los intereses de una capa social muy definida, la burguesa, mientras que el naturalismo extiende su descripción a las clases más desfavorecidas, intenta explicar de forma materialista y casi mecanicista la raíz de los problemas sociales y alcanza a hacer una crítica social profunda; además, si el individualismo burgués es siempre libre y optimista en su fe liberal de que es posible el progreso sin contrapeso y labrar el propio destino, el naturalismo es pesimista y ateo a merced del determinismo, que afirma que es imposible escapar de las condiciones sociales que guían nuestro sendero en la vida sin que podamos hacer nada por impedirlo. Por otra parte los naturalistas españoles hacen uso de un narrador omnisciente y se alejan del impersonalismo que busca el maestro francés Zola; por otra parte, estas novelas no consiguen una reproducción fiel de la realidad, objetivo que sí busca Zola, sino que recargan excesivamente los aspectos que quieren destacar, con lo que pierden el valor documental que busca Zola. Se considera que el

naturalismo es una evolución del realismo. De hecho, la mayoría de los autores realistas evolucionó hacia esta corriente materialista, si bien otros orientaron su descripción de la realidad hacia el interior del personaje llegando a la novela psicológica.

Al igual que el realismo, refuta el romanticismo rechazando la evasión y volviendo la mirada a la realidad más cercana, material y cotidiana, pero, lejos de conformarse con la descripción de la mesocracia burguesa y su mentalidad individualista y materialista, extiende su mirada a las clases más desfavorecidas de la sociedad y pretende explicar los males de la sociedad de forma determinista.

El naturalismo tenía como objetivo explicar los comportamientos del ser humano. El novelista del naturalismo pretende interpretar la vida mediante la descripción del entorno social y descubrir las leyes que rigen la conducta humana, pero también propone una sensación y busca una objetividad global al margen de lo vectorial que supone muchas veces el empleo del realismo -o la visión que representa-.

El realismo mágico es un género metalingüístico y literario de mediados del siglo XX, que tiene sus lógicas acepciones con las derivaciones pictóricas realistas y surrealistas del mismo siglo. El término fue inicialmente usado por un crítico de arte, el alemán Franz Roh, para describir una pintura que demostraba una realidad alterada. El término llegó a nuestra lengua con la traducción en 1925 del libro *"Realismo mágico"* (*Revista de Occidente* del mismo año) pero más tarde, en 1947, fue introducido a la literatura hispanoamericana por Arturo Úslar Pietri en su ensayo *"El cuento venezolano"*. Señala Úslar: *"Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico."*

El realismo mágico se define como una preocupación estilística y el interés de mostrar lo irreal o extraño como algo cotidiano y común. No es una expresión literaria mágica, su finalidad no es suscitar emociones sino, más bien, expresarlas, y es, sobre todas las cosas, una actitud frente a la realidad.

Esta corriente comparte ciertas características con el realismo épico, como la pretensión de dar verosimilitud interna a lo fantástico e irreal, a diferencia de la actitud nihilista asumida originalmente por las vanguardias como el surrealismo y el neosurrealismo. El problema más importante, para separar los marcos de contención entre los distintos tipos de realismos, era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. En la obra de Francisco García Gómez ese mundo que trata de evocar, esa barrera casi no existe. Por eso el lenguaje se convierte en una dificultad de fondo, pues la verdad no parece verdad simplemente porque lo sea, sino por la forma en que se dice y se expresa.

El surrealismo es un movimiento artístico y literario surgido en Francia a partir del dadaísmo, en la década de los años 1920, en torno a la personalidad del poeta André Breton. Buscaba descubrir una verdad, con escrituras automáticas, sin correcciones racionales, utilizando imágenes para expresar sus emociones, pero que nunca seguían un razonamiento lógico.

Los términos surrealismo y surrealista proceden de Apollinaire, quien los acuñó en 1917. En el programa de mano que escribió para el musical *Parade* (mayo de 1917) afirma que sus autores han conseguido:

“Una alianza entre la pintura y la danza, entre las artes plásticas y las miméticas, que es el heraldo de un arte más amplio aún por venir. [...] Esta nueva alianza [...] ha dado lugar, en Parade a una especie de surrealismo, que considero el punto de partida para toda una serie de manifestaciones del Espíritu Nuevo que se está haciendo sentir hoy y que sin duda atraerá a nuestras mejores mentes. Podemos esperar que provoque cambios profundos en nuestras artes y costumbres a través de la alegría universal, pues es sencillamente natural, después de todo, que éstas lleven el mismo paso que el progreso científico e industrial.”

La palabra surrealista aparece en el subtítulo de *“Las tetas de Tiresias”* (*drama surrealista*), en junio de 1917, para referirse a la reproducción creativa de un objeto, que lo transforma y enriquece. Como escribe Apollinaire en el prefacio al drama:

“Cuando el hombre quiso imitar la acción de andar, creó la rueda, que no se parece a una pierna. Del mismo modo ha creado, inconscientemente, el surrealismo... Después de todo, el escenario no se parece a la vida que representa más que una rueda a una pierna.”

La meta surrealista y sus medios se remontan siglos antes al nacimiento del movimiento. Basta citar a “El Bosco”, considerado el primer artista surrealista, que en los siglos XV y XVI creó obras como “El jardín de las delicias” o “El carro del heno”. Pero fue en el siglo XX cuando surgiría el nacimiento de una vanguardia filosófica y artística que retomaría estos elementos y los desarrollaría como nunca antes se había hecho.

El neosurrealismo es, aceptando la tesis de Nadeau¹² en su *Historia del surrealismo*, un movimiento específico que se emplaza y se desarrolla a partir de la Segunda Guerra Mundial como fórmula continuista de las bases asentadas por el surrealismo durante el periodo de entreguerras.

Podemos afirmar que el neosurrealismo es la continuidad del surrealismo, filtrada a través de la llegada de la modernidad, sin caer en la entropía y evitando el desgaste intelectual e historicista del que fue víctima su predecesor. Este movimiento integra los hallazgos y las dimensiones cáusticas en el marco riguroso del metricismo y del orden. Como comentaba Nadeau: *“Una locura fría ha de sustituir una locura ardiente e indisciplinada para evitar salidas ingenuas y esperanzas inútiles.”*

Todas estas generalidades, a grandes rasgos, suponen un intento de buen posicionamiento sobre las manifestaciones pictóricas y dibujísticas que Francisco García Gómez ha asentado en el panorama artístico sevillano, andaluz, en el marco nacional y en el internacional. Sabemos que muchos de estos asuntos, por asimilación, no tendemos a darle relevancia, pero desde el estudio y el análisis, no se debe caer en razones profanas que desemboquen en un simple o incompleto perfil de presentar estos temas tan significativos.

¹² Maurice Nadeau nació en 1911. Fue una gran autoridad indiscutible de las letras francesas y mítico fundador del movimiento surrealista con André Breton. Es autor de la fundamental e imprescindible *Historia del surrealismo* en 1945. Ha sido crítico de *L'Express*, *France-Observateur*, director literario de *Combat* y director de la muy prestigiosa *La Quinzaine Littéraire*.

Intuitivamente podemos dar por sentados muchos de ellos, e incluso ignorarlos, pero no sería adecuado desde el punto de vista didáctico dadas las acontecimientos del propio autor que, como docente, tendría en cuenta estos y muchos otros fenómenos que pudieran justificar y dar forma a los todos planteamientos pedagógicos de los que se puedan disponer, de cara al entendimiento y el enriquecimiento en todos los aspectos de la vida.

Autores que se relacionan con la obra de Francisco García Gómez.

La obra de García Gómez, como ya hemos ido comprobando, está repleta de alusiones y referencias directas o indirectas. Éstas pueden globalizar momentos de la historia, personajes concretos de la Historia del Arte, periodos de la evolución y consolidación del pensamiento, obras maestras de los grandes maestros, partículas esenciales del folclore e instantes populares de los contextos más localistas.

Estas cuestiones pueden considerarse arbitrarias o subjetivas, algo de lo que no vamos a dudar en ningún momento, pero es cierto que el hecho de relacionar se comprende como una fórmula que ayuda a aproximarnos, de un modo menos profano, a las ideas y transiciones de un autor. Por eso, los hechos inamovibles que nos proporciona la historia, de las cosas o las ideas, se consideran efectivos, por no decir absolutos. Hemos de aprovechar todas las razones, aunque éstas sean anecdóticas o particulares, para alargar la sombra del conocimiento sobre la incertidumbre o falta de precisión.

En nuestro estudio, nos hemos permitido el lujo de extender la participación de los elementos que nos interesan para poder dotar de sentido unívoco al imaginario personal de García Gómez que, desde la base que nos aporta su vida, la consideramos amplia y rotunda, por lo que las alusiones serán igualmente del mismo calibre.

Alberto Giacometti

Giacometti nació en Borgonovo, Val Bregaglia, en Suiza en 1901, cerca de la frontera italiana, donde creció en un ambiente de artistas. Su padre, Giovanni Giacometti, había sido pintor impresionista, mientras que su padrino y amigo, Cuno Amiet¹³, estuvo entre el fauvismo, el nabis y el simbolismo.

Su paso, no casual, por el cubismo y su detenimiento al surrealismo hicieron de este singular artista una persona que estuvo en el foro adecuado y que le hizo conectar,

¹³ Cuno Amiet (nace el 28 de marzo de 1868 y muere el 6 de julio de 1961), escultor y pintor suizo iniciador de la Nueva Pintura Suiza. Miembro de la Escuela de Pont-Aven, se relacionó con autores de la talla de Hermann Hesse o Émile Bernard.

rápida, con personajes como Max Ernst, André Breton, Pablo Picasso, Samuel Becket o Jean-Paul Sartre.

El posicionamiento de este artista en relación con la obra de Francisco García Gómez es múltiple. Su faceta más conocida es por la de ser escultor, también abarcada por García Gómez, pero lo que nos invita a crear en él un enlace de posibilidades es precisamente su obra menos conocida o menos difundida, la dibujística.



Giocometti encierra en sus papeles un mundo tan pasajero como ensoñador. Su carácter gráfico y la determinación de los automatismos a su estilo, le prestan un modo de entender el dibujo de manera muy personal, haciendo de lo objetivo un juego de modulaciones sensoriales y emocionales muy trasladables a la obra de García Gómez.

La trama, donde la línea es totalmente protagonista, y los trazos descriptivos que, anulan la mancha a favor del gesto, hacen de su cadencia un revestimiento y característica fundamental del dibujo de un escultor que es trasladado a la faceta autónoma de la obra única. Ésta se expande como hilo tendido que caprichosamente se retuerce para encontrar el lugar, la morfología, el acento adecuado que signifique y entre en comunicación con el resto de los factores expresivos. Eso es lo que realmente nos interesa de él, su capacidad descriptiva y envolvente que aparece en las figuraciones de Alberto Giocametti y, es ahí, donde encontramos el nexo adecuado para relacionarlo con la obra, sobre todo la dibujística, de Francisco García Gómez.



H. R. Giger

Hans Ruedi Giger, también llamado Hans Rudolf Giger, es artista gráfico y escultor nacido el 5 de febrero de 1940 en Coira, Cantón de los Grisones en Suiza.

Fue amigo personal del controvertido personaje Timothy Leary¹⁴.

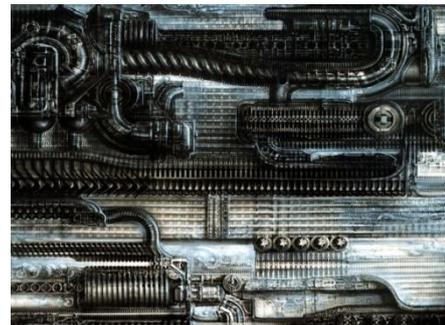


En 1966 comenzó a trabajar como diseñador de interiores. A partir de 1968, Giger se dedicó exclusivamente al arte y sus primeras obras fueron publicadas hacia 1969, participando también en el desarrollo artístico de algún cortometraje como, por ejemplo, *Swissmade - 2068* (Fred M. Muller, 1969). Durante esa época mantuvo una relación con la artista Li Tobler, con quien que grabaría varios cortos. El suicidio de ésta en 1975

marcó para siempre la obra de Giger.

Es conocido entre el gran público por diseñar y desarrollar junto a Carlo Rambaldi la criatura y algunos escenarios de la película *Alien, el octavo pasajero* de Ridley Scott en 1979 (basándose en sus propias obras pictóricas anteriores, como *Necronom V*) por la que le concedieron en 1980 el Oscar al mejor diseño de escenarios.

Su prolífica situación profesional que se nutre básicamente de sus colaboraciones para portadas de discos y la aportación de su trabajo en otras películas, es mucho más extensa, pero fundamentalmente nos interesa el mundo que ha sabido perpetuar, sobre todo por haber pertenecido a un estrato del trabajo mucho más mediático, y que ha sabido trasladar a un imaginario colectivo reconocible.



Éste ha captado la crueldad y la oscuridad de una forma sorprendente, faceta que es la que menos nos interesa, ya que son las soluciones formales las que realmente nos importan. El organicismo, la mezcla de lo humano con lo sobrenatural y mecánico, el espacio, los límites del surrealismo y potencia visual de sus composiciones, así como la pulcritud de los acabados, de la texturas, o de la atmósfera nostálgica y turbulenta, es

¹⁴ Timothy Francis Leary, Ph.D. (nace el 22 de octubre de 1920, en Springfield, Estados Unidos y muere el 31 de mayo de 1996, Los Ángeles, Estados Unidos) era escritor, psicólogo, y entusiasta de la investigación y uso de drogas psicodélicas. También fue una de las primeras personas cuyos restos fueron enviados al espacio por petición propia. Fue un famoso proponente de los beneficios terapéuticos y espirituales del uso de la LSD.

lo que vemos claramente como un común denominador adecuado a la obra de Francisco García Gómez, donde la obra de éste denominada “Segundo jinete” posee claras alusiones al sobrecogedor universo de Giger.

Balthasar Klossowski de Rola ‘Balthus’

Durante sus años de formación, estuvo patrocinado por Rainer Maria Rilke y Pierre Bonnard. Su padre, Erich Klossowski, un destacado historiador de arte, y su madre Elisabeth Dorothea Spiro (conocida como Baladine Klossowska) eran parte de la élite cultural de París. El hermano mayor de Balthus, Pierre Klossowski fue un filósofo influido por los escritos del Marqués de Sade. Jean Cocteau, quien era amigo de la familia, encontró inspiración para su novela *Les Enfants Terribles* (1929) en sus visitas a la familia.



Como maduró a principios de la década de 1930, muchas de las pinturas de Balthus representan a jóvenes mujeres en posiciones eróticas y voyeurísticas. Una de sus obras más notables es *La lección de guitarra* 1934, causó una gran controversia en París debido a su descripción de una escena explícita de lesbianismo caracterizada por una joven y su profesora.

En 1937 se casó con Antoinette de Watteville, a quien había conocido en 1924. Ella fue la modelo para una serie de retratos realizados durante esos años.

Pronto su trabajo comenzó a ser admirado por escritores y seguido por pintores, especialmente por André Breton y Pablo Picasso. Su círculo de amigos en París incluía al novelista Pierre-Jean Jouve, los fotógrafos Josef Breitenbach y Man Ray, Antonin Artaud, y los pintores André Derain, Joan Miró y Alberto Giacometti. En 1948, Albert Camus, otro de sus amigos, le pidió que diseñara los decorados y el vestuario para su obra *L'Etat de Siège*, dirigida por Jean-Louis Barrault.

Balthus pasó la mayor parte de su vida en Francia. En 1953 se mudó a *Chateau de Chassy* en donde terminó su obra maestra ‘El cuarto’ en 1952, influido por las novelas

de Pierre Klossowski, y *La calle* (1954). En 1964 se mudó a Roma, en donde presidió la Academia francesa en Roma e hizo amistad con el realizador de cine Federico Fellini y el pintor Renato Guttuso.

En 1977 se mudó a Rossinière, Suiza. Poco después, contrajo matrimonio con Setsuko que conoció durante una misión diplomática en Japón, fue también pintora. Esto agregó aún más misterio alrededor de su vida, de la cual no se conocía mucho a pesar de su fama. Conoció a Setsuko durante una misión diplomática en Japón. Los fotógrafos y amigos Henri Cartier-Bresson y Martine Franck realizaron retratos del pintor, su mujer y su hija Harumi en su Grand Chalet en Rossinière en 1999.



Balthus era el único artista con vida que tenía obras en el Louvre (ellas provenían de la colección privada de Pablo Picasso, que fue donada al museo).

La obra de Balthus muestra numerosas influencias, incluyendo a Tommaso Masaccio, Piero della Francesca, Nicolas Poussin, Jean-Étienne Liotard, Joseph Reinhardt, Théodore Géricault, Eugène Delacroix, Jean Auguste Dominique Ingres, Francisco de Goya, Gustave Courbet, Pierre Bonnard, Félix Vallotton y Paul Cezanne, muchos de los cuales también han arrojado un halo de influencia similar sobre García Gómez.

Su trabajo influyó sobre varios artistas, entre ellos el cineasta Jacques Rivette, de la *New Wave* francesa. Su película *Hurlevent* de 1985 estuvo inspirada en los dibujos de Balthus hechos a comienzos de la década de 1930.

Todos estos hechos que Balthus resume en su biografía personal son un auténtico manifiesto de intereses que lo hace ser necesario y fundamental, sobre todo cuando los aspectos artísticos son, en definitiva, un apéndice de su vida y de sus encuentros. Su interés por una figuración directa, precisa y perturbadora, hacen de su clacisismo un referente inquietante, próximo en esos aspectos a García Gómez (la atmósfera de éste puede resultar angustiada y psicológicamente convulsiva en algunos momentos) por el uso de esos denominadores comunes que en pintura están a disposición sólo de los maestros. Balthus decía: *"Las niñas son las únicas criaturas que todavía pueden*

pasar por pequeños seres puros y sin edad. Las jóvenes adolescentes nunca me interesaron más allá de esta idea" y; "las niñas para mí son sencillamente ángeles y en tal sentido su inocente impudor propio de la infancia. Lo morboso se encuentra en otro lado". Camus dijo: "no es el crimen lo que interesa, sino la pureza".

Vicente Molina Foix escribió algo irónico, pero puntual para definir ciertos intereses: *"Balthus no llegó a pecar, y estoy seguro de que era, como le gustaba a él decir, un pintor religioso. ¿No es, al fin y al cabo, la religión el ejercicio de una mirada fija y persistente a un punto inalcanzable?"*.

Salvador Dalí

Salvador Domingo Felipe Jacinto Dalí i Domènech, primer marqués de Púbol (nace en Figueras el 11 de mayo de 1904 y muere en Figueras un 23 de enero de 1989), más conocido como Salvador Dalí, se le considera uno de los máximos representantes del surrealismo.



Dalí es conocido por sus impactantes y oníricas imágenes surrealistas donde muestra un decálogo de habilidades pictóricas que suelen atribuirse a la evidente influencia y admiración por el arte renacentista. Los recursos plásticos dalinianos también abordaron el cine, la escultura y la fotografía, lo cual le condujo a numerosas colaboraciones con otros artistas audiovisuales. Tuvo la habilidad de forjar un estilo marcadamente personal, reconocible y ecléctico, asimilando de una forma muy singular las innovaciones de su entorno, que lo calificaron de 'ladrón de diamantes', suerte que sufrió también el malagueño Pablo Picasso.

Como artista extremadamente imaginativo, manifestó una notable tendencia al narcisismo y la megalomanía, cuyo objeto era atraer la atención pública y crear un debate en torno a su persona que normalmente conducía al absurdo. Esta conducta irritaba a quienes apreciaban su arte y justificaba a sus críticos, que rechazaban sus

comportamientos excéntricos como un reclamo publicitario ocasionalmente más llamativo que su producción artística.

Su vida es lo que menos nos puede trasladar al campo de la investigación y comparación con la obra de García Gómez que, como sabemos, tuvo una actitud vital muchísimo más discreta, dejando los delirios y demás entresijos para la estricta creación plástica.



Las conexiones freudianas y la admiración por Einstein, son cuestiones que pueden relacionarse directamente con la obra de Francisco García Gómez, que siempre mostró admiración por el psicoanálisis y la evolución de la tecnología, rasgos conceptuales que pueden apreciarse, sin ningún ápice de duda, en muchas de las obras que trabajó.

Lo metafísico, la ruptura de los espacios, la delicada figuración a medio camino entre la ilusión y el realismo más retórico, la conversión de las formas, la trama conceptual que responde al método de un pintor de caballete y el reto de responder a la incógnitas que el paso del tiempo y el desgaste de lo físico propone son de los factores que nos hacen establecer líneas paralelas de un trabajo con otro, salvando las distancias vitales que hemos comentado.

George Orwell¹⁵ dijo en un ensayo que: *"Uno debería ser capaz de conservar en la cabeza simultáneamente las ideas de que Dalí era al mismo tiempo un excelente dibujante y un irritante ser humano. La una no invalida, o efectivamente, no afecta a la otra"*.

¹⁵ George Orwell seudónimo de Eric Arthur Blair (nace en Motihari en la India Británica el 25 de junio de 1903 y muere en Londres el 21 de enero de 1950) es uno de los ensayistas en lengua inglesa más destacados del siglo XX, y más conocido por dos novelas críticas del totalitarismo: *'Rebelión en la granja'*, y *'1984'* que escribió y publicó en sus últimos años de vida, novela en la que crea el concepto de *'Gran Hermano'* que desde entonces pasó al lenguaje común de la crítica de las técnicas modernas de vigilancia. El adjetivo *'orwelliano'* es frecuentemente utilizado en referencia al universo totalitarista imaginado por el escritor inglés.

Rembrandt Harmenszoon van Rijn

Rembrandt Harmenszoon van Rijn (nace en Leiden el 15 de julio de 1606 y muere en Ámsterdam el 4 de octubre de 1669) fue un pintor y grabador holandés. La historia del arte le considera uno de los mayores maestros barrocos de la pintura y el grabado, siendo con seguridad el artista más importante de la historia de Holanda. Su aportación a la pintura coincide con lo que los historiadores han dado en llamar la Edad de oro holandesa, el considerado momento álgido de su cultura, ciencia, comercio, poderío e influencia política.



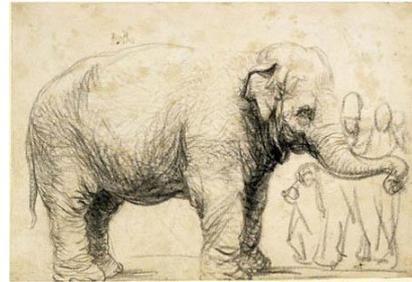
Habiendo alcanzado el éxito en la juventud, sus últimos años estuvieron marcados por la tragedia personal y la ruina económica. Sus dibujos y pinturas fueron siempre muy populares, gozando también de gran predicamento entre los artistas, y durante veinte años se convirtió en el maestro de prácticamente todos los pintores holandeses. Entre los mayores logros creativos de Rembrandt están los magistrales retratos que realizó para sus contemporáneos, sus autorretratos y sus ilustraciones de escenas bíblicas. En sus autorretratos, especialmente, encontramos siempre la mirada humilde y sincera de un artista que trazó en ellos su propia biografía.

Rembrandt tenía un profundo conocimiento de la iconografía clásica, y en sus pinturas y grabados solía interpretarla libremente para ajustarla a su propia experiencia. Así, en la representación de una escena bíblica Rembrandt solía combinar su propio conocimiento del texto con su particular concepto de la composición clásica y algunas observaciones anecdóticas de la población judía de Ámsterdam. Por la empatía con que retrató la condición humana, Rembrandt ha sido considerado como un profeta por la capacidad que tuvo para ampliar el sentido del retrato y sublimar la sensibilidad hasta unos estados psicológicos inusitados.

Las cotas del tratamiento objetivo de su trabajo es una auténtica piedra angular comparable con muchos maestros coetáneos de su época, pero este holandés aportó

un nuevo sentido a la plástica y al tratamiento pictórico, que se materializó como pocas veces se había visto. Abre un nuevo modo en la clásica forma de entender las composiciones y la estructura interna del espacio, cargándose de ritmo y diagonales que intensifican el vacío, aportando un nuevo marco que renueva la percepción.

Por eso esta impresionante visión del mundo tiene un calado tan profundo que podemos acercarlo a una obra, de similares condiciones, por resultados y por compromiso. García Gómez revisa esos elementos que crean el fenómeno de la sensibilidad. Como Rembrandt, hace un guiño a la inteligencia del espectador, para presentar varios objetivos donde presentar la atención y prestar la paciencia suficiente para decodificar las capas pictóricas que se nos presenta. Cierto es que el tratamiento de la materia, por parte de García Gómez, es menos agresivo y más transparente, pero la luz, la atmósfera, la densidad espacial y el color son dispositivos que hacen de estas dos formas de entender la pintura una fórmula paralela y continua.



El interés por los temas clásicos es una extrapolación de esa visión que antaño tuvo presencia y sigue teniéndola gracias a la maestría de nuestros contemporáneos, por eso, cuestiones como la alegoría, el carácter ilusionista, el componente dramático, la escenificación narrativa o la apariencia unificadora barroca son códigos adaptados que García Gómez reinterpreta a medio camino entre el realismo y el naturalismo, con una atmósfera cercana a la apreciación romántica, y con la sugestión suficiente para que lo onírico no impregne demasiado en la sensación de envoltura y levedad.

Peter Paul Rubens

Peter Paul Rubens (nace en Siegen, en la actual Alemania, el 28 de junio de 1577 y muere en Amberes el 30 de mayo de 1640), fue el pintor barroco más popular de la escuela flamenca. Su destacado estilo enfatizaba el movimiento, el color y la sensualidad. Trató toda clase de temas pictóricos, religiosos, históricos, de mitología clásica, escenas de caza, retratos, así como ilustraciones para libros y diseños para tapicerías. Se calcula que llegó a pintar unos 3.000 cuadros gracias, en parte, a los

miembros de su taller que trabajaban en cadena al más puro estilo gremial. Fueron discípulos suyos, entre otros, Jacob Jordaens, Gaspar de Crayer, Theodor van Thulden, Cornelis de Vos, y Antoon van Dyck, que trabajaron completando varios encargos para la Corte Española en Madrid. Rubens dominaba diversas lenguas y llegó a ejercer como diplomático entre distintas cortes europeas, logrando una dimensión mucha más allá que de la figura del artista, caso análogo al de Velázquez que llegó a ser Aposentador Real de la Corte de Felipe IV.



Aunque su posicionamiento le alejó del carácter protestante menonita de su coetáneo Rembrandt, Rubens profesó igualmente el gusto por los encargos religiosos y las alegorías mitológicas, incluso, la fusión entre ambos temas, siempre con una acentuación católica.

La pintura de Rubens tiene un claro marcaje italiano, algo que curiosamente poseen casi todos los artistas barrocos no transalpinos, que acabaron viajando a Italia para reflexionar y sacar conclusiones de los grandes maestros del Renacimiento o de camaradas como Caravaggio o los hermanos Carracci.



La relación fundamental con García Gómez se basa en la precisión y en el movimiento, así como en la robustez de sus figuraciones y personajes, que hacen de la obra de Rubens un principio muy habitual y común en la obra del holandés. Las referencias al paisaje y a ciertos elementos ambientales crean un nexo entre estos dos autores, aunque, unos de los factores más destacables es el uso de la pincelada, casi invisible e impalpable, por parte de García Gómez, pero a medio camino entre un divisionismo celular y la yuxtaposición de veladuras, que hacen de un fragmento un microcosmos muy particular de registros y gestos.

Alberto Durero

Durero nació el 21 de mayo de 1471 en Núremberg, ciudad en la que estuvo íntimamente unido. Su padre, Alberto Durero el Viejo, era un orfebre húngaro que emigró a tierras germanas y posteriormente fue el primer maestro de su hijo. De su primera formación, el joven Durero heredó el legado del arte alemán del siglo XV, en el que estaba muy presente la pintura flamenca del gótico tardío. Los artistas alemanes no tenían dificultad en adaptar su propia tradición gótica a la de artistas flamencos como Robert Campin, Jan van Eyck y, sobre todo, Rogier van der Weyden por condiciones directamente relacionadas por su cultura y antropología.



El concepto empírico del mundo de la gente del norte (fundamentado más en la observación que en la teoría) era el nexo común. Durante el siglo XVI, el fortalecimiento de lazos con Italia a través del comercio y la difusión de las ideas de los humanistas italianos por el norte de Europa, infundieron nuevas ideas artísticas al mundo del arte alemán, de tradición más conservadora y ortodoxa.

Para los artistas alemanes resultaba difícil conciliar su imaginería medieval, representada con ricas texturas, colores brillantes y figuras con gran lujo de detalle - dentro de las tesis preciosistas-, con el énfasis que los artistas italianos ponían en la antigüedad clásica, los temas mitológicos y las figuras idealizadas. La tarea que Durero se planteó fue la de proveer a sus compatriotas de un modelo, o un código de representación, con el que pudieran combinar el interés empírico por los detalles naturalistas con los aspectos más teóricos del arte italiano.

En su abundante correspondencia -especialmente en las cartas al humanista Willibald Pirckheimer¹⁶- y en diversas publicaciones, Durero hacía hincapié en que la geometría

¹⁶ Fue un miembro de grupos humanistas de Nuremberg que incluían a Conrad Celtis, Sebald Schreyer, y Hartmann Schedel (autor de *Las Crónicas de Nuremberg*). Era consultado por el emperador Maximiliano I sobre literatura. Tradujo textos clásicos al alemán y editó una edición de la *Geografía de Ptolomeo* en 1525.

y las medidas eran la clave para el entendimiento del arte renacentista italiano y, a través de él, del arte clásico.

En las notas que dejó en su diario, cabe mencionar una descripción de una pesadilla que tuvo una noche de Pentecostés en 1525 donde veía caer trombas de agua del cielo. Marguerite Yourcenar hizo un interesante análisis en su libro *“El tiempo, gran escultor”*.

Desde aproximadamente 1507 hasta su muerte tomó notas y realizó dibujos para su tratado más conocido, *“Vier Bücher von menschlicher Proportion”* (*Cuatro libros sobre las proporciones humanas*, publicado póstumamente en 1528). Sin embargo, otros artistas contemporáneos suyos, con una orientación de tipo más visual que literaria, ponían mayor atención en los grabados en planchas de cobre y madera de Durero, que en



sus escritos dirigidos a orientarlos en la modernización de su arte con desnudos de corte clásico y temas idealizados, propios del Renacimiento italiano.

Estas tesis nos proporcionan un interés notable sobre el artista y su tiempo. Durero, al igual que García Gómez son conscientes de eso, por eso la teoría y demás fundamentos, supusieron un enclave esencial para entender la plástica y otros fundamentos artísticos.

Como buen alemán, Durero tenía una orientación brutalmente descriptiva y casi vectorial. Su fascinación por lo natural y por el realismo más directo le hacen encabezar esa magnífica lista de autores atraídos por la observación y las artes retínicas. García Gómez, en ese sentido, adopta ciertas formas que lo enlazan con las vertientes centroeuropeas de la pintura renacentista, por la calidad de sus acabados así como por la precisión científica que transmiten sus obras.

Los parecidos como las diferencias son notables, hasta el punto que podríamos hermanarlas (como con otros de los autores comentados) teniendo en cuenta que el grado atmosférico y ambiental de las piezas de García Gómez distan, contrariamente de los nexos, de las propuestas por el sevillano.

Una cosa es cierta, tanto los flamencos como el alemán lograron hacer del dibujo una herramienta dispuesta como género autónomo (a pesar de buscar el objeto definitivo en la pintura), tal y como comprendemos en la actualidad.

Piero della Francesca

Piero De Benedetto Dei Franceschi, más conocido por su sobrenombre de Piero della Francesca (Sansepolcro, 1416-1492), fue un pintor quattrocentista italiano.



Su obra se caracteriza por una dignidad clásica, similar a Masaccio. El tratamiento de las figuras es muy volumétrico, se percibe un estudio anatómico y una cierta monumentalidad casi escultórica. Destaca la inexpresividad y frialdad de los personajes, con figuras que parecen estar muy estáticas, como congeladas y suspensas en sus propios movimientos. Se percibe también la voluntad de construcción de un espacio racional y coherente, a la vez que, apoyado por la síntesis, recalca en rasgo sumamente expresivos, de tradición románica y gótica, en contradicción al hieratismo. También se interesó mucho por los problemas del claroscuro y perspectiva, como su contemporáneo Melozzo da Forlì¹⁷.

La luz en sus cuadros es muy diáfana, con un tratamiento uniforme, sin intensidades ni gradación lumínica (ligeramente arcaica, similar a la de Fra Angélico). Sus ensayos en este sentido llegan a dar la sensación de que sus figuras están modeladas en material dotado de luz propia, íntima y radiante. Los frescos como la *Leyenda de la Santa Cruz*, en el ábside de la Iglesia de San Francisco, en Arezzo, son una obra de arte en luminosidad. La perspectiva lineal



era su característica principal a la hora de pintar, lo que se puede apreciar en todos sus cuadros, que se distinguen básicamente por sus coloridos luminosos y un suave pero firme trazo en las figuras. Realizó numerosas obras importantes: El Bautismo de Cristo

¹⁷ Melozzo da Forlì (1438 - 1494) fue un pintor italiano renacentista perteneciente a la escuela de Urbino y a la de Forlì, famoso por sus pinturas sobre ángeles y su uso de la perspectiva lineal.

realizados entre 1440 y 1445), La Palla de la Misericordia concebidos entre 1445 y 1460, frescos en el templo Malatestiano de Rímini de 1451, y una capilla en la iglesia de San Francisco de Arezzo hechos entre 1452 y 1463, en donde se ve el ciclo de la devoción de la Vera Cruz.

Podemos entrever los lazos desde un sentido jerárquico de la composición, escultórico y casi sintético, a la hora de trasladar las figuraciones y las formas. García Gómez resalta esas facetas pero llevándolas al extremo, ya que sin ser exclusivamente un pintor que se base en la reducción, invita a desglosar ideas sobre los antecedentes y esbozos de una obra, su estudio y su materialización plástica.

Della Francesca vectoriza como si se tratara de un artista germánico, y García Gómez utiliza esas virtudes para adaptar un método o código de representación. Las distancias son obvias y los significados son muy parejos, hasta el punto que es imposible no crear un dogma de paralelismos sobre todo cuando las fuentes son prácticamente las mismas.

Análisis de la obra.

La batuta que dirige este concierto de prerrogativas trata de dilucidar las premisas esenciales del conocimiento de una vida a través de una obra y de un método. Esta es la tentativa desde la que emprenderemos un viaje de acercamiento a un trabajo complejo, intelectual y basado en la razón. Por eso analizaremos con pausa, acentuando en los procesos mentales y conceptuales, y concienciados de que las maneras más expeditivas son los que radican en la observación.

Los géneros cultivados con severidad y razón como la pintura y el dibujo (la cartelería y otros fenómenos) serán los desglosados en las siguientes líneas para acercarnos objetivamente un mundo dedicado al trabajo en el arte.

Pintura.

La década de los sesenta supone el comienzo de una plástica, una metodología y un discurso que, con el tiempo, irá madurando hasta conocer al García Gómez que se encuentra alojado en el imaginario colectivo del espectador más cándido. Esta etapa es el principio de una factura reconvertida en ilusión y sugerencia, en análisis y búsqueda de los inicios de la interpretación de una objetividad aún acomodada en unos lugares de gestación reconocibles.

Estos son los primeros esbozos de lo que después entenderemos como la Joven Escuela Sevillana de Pintura.

La influencia directa del tenebrismo y el color barroco están presentes sólo que con un carácter revisionista, alejado de un Siglo de Oro al que transforma, y que se aproxima a otros encuentros pictóricos más actuales, y recurrentemente ligados a la Escuela de Fontainebleau¹⁸, de Pont-Aven o la Escuela de Barbizón¹⁹, nexos que podremos comprobar más claramente con el desarrollo de la temática paisajista que observaremos en la obra de García Gómez a partir de los setenta. Esos enlaces con la

¹⁸ Fontainebleau es una ciudad del área metropolitana de París en Francia. Se encuentra a 55,5 kms. al sur-sudeste del centro de París. Es una *subprefectura* del Sena y Marne, departamento de Francia, siendo la cabeza del Arrondissement o Arrondissement de Fontainebleau.

Fontainebleau, la vecina ciudad de Avon y otras tres ciudades más pequeñas, forman un área urbana de 36.713 habitantes (según el censo de 1999). Esta área urbana forma parte de las ciudades satélite de París.

El bosque de Fontainebleau es célebre por todo el mundo por haber inspirado a los artistas del siglo XIX, a los pintores impresionistas, así como fotógrafos, escritores y poetas.

¹⁹ Barbizón es un pueblo y una comuna francesa del departamento de Sena y Marne, en Francia, localizado cerca del bosque de Fontainebleau. Sus habitantes fueron llamados y se llaman 'Barbizonnais'. Barbizón es uno de los lugares más emblemáticos del período preimpresionista en Francia. Desde 1830 lo que todavía es una aldea, acoge a aquellos pintores que buscan inspirarse en la naturaleza.

Los artistas extranjeros que volvían a sus países eran la mejor propaganda de la vida de Barbizón: Ludwig Knaus y Albert Brendel de Alemania, William Morris Hunt de Estados Unidos, los holandeses Jozef Israëls y Willem Roelofs.

Después de 1875, el núcleo francés compuesto por Camille Corot, Daubigny, Narciso Virgilio Díaz de la Peña, Jules Dupré, Charles Jacque, Jean-François Millet, Théodore Rousseau, Albert Charpin y Constant Troyon desaparecen.

Pero desde 1863, la nueva generación de impresionistas formada por Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Alfred Sisley emigraron al bosque de Fontainebleau, cogieron el relevo de la 'Escuela de Barbizón' para crear una nueva visión de la naturaleza.

figuración francesa, enmascaran el localismo para situarlo en un contexto más europeo, casi determinado por los estilos de finales del siglo XIX, que es uno de sus lógicos denominadores comunes.

El academicismo y lo costumbrista es un precedente de los que se nutren estos primeros trabajos. Aquí observamos una estilización de las formas, un cierto apego por lo novecentista²⁰, lo manierista (por el alargamiento de las figuras y el protagonismo de la expresión) y el culto a una nueva realidad.

La monumentalidad de los volúmenes con matices espacio y la síntesis de la pincelada y del gesto, son elementos que subliman la experiencia de estos trabajos que manifiestan un orden discursivo casi dogmáticos y desviados de los dictámenes clasicistas.

El tratamiento del soporte también es un condicionante y, a la vez, una declaración plástica sobre el tratamiento pictórico que se confunde a través de las últimas capas yuxtapuestas.



1



2

²⁰ Novecentismo es la denominación de un movimiento estético, inicialmente artístico y literario, pero extendido a otros ámbitos de la cultura, que se asocia genéricamente a las vanguardias artísticas y literarias de comienzos del siglo XX. Agrupa a un conjunto de autores situados entre la Generación del 98 y la Generación del 27, por lo que también se identifica con la denominada Generación del 14.

El uso de ambas etiquetas (*novecentismo* y *generación de 1914*) no es totalmente intercambiable, puesto que el término *novecentismo* fue acuñado en catalán por Eugenio d'Ors (*noucentisme*) con un propósito más restringido al ámbito cultural catalán. Lo desarrolló en un conjunto de artículos publicados desde 1906, donde proponía la idea de un arte *social y cívico*, superador del modernismo o del simbolismo, que consideraba caducos y decadentes. Ya en 1901, su conferencia *Amiel en Vich* mostraba el rechazo al modernismo y la tradición romántica. En 1911 publicó el *Almanach dels Noucentistes*. El mismo año, el pintor Joaquim Sunyer expuso en *Faianç Catalá*; en lo que se consideró un manifiesto de la nueva estética. Esta propuesta de renovación de las artes plásticas se prolongaría en las décadas de 1910 y 1920.

En el ejercicio para la adjudicación del Premio Ybarra (fig. 1) la atmósfera barroca se une al color realista, donde la valoración de los pliegues de los ropajes y la factura transparente de objetos como el jarrón de cristal, hacen de este trabajo una acción de intereses y un filtro que poco a poco se irá sublimando.

Los retratos adaptan la actitud psicológica que son necesarios para dotar de vida al calado expresivo (como podemos comprobar en algunos de ellos donde la mancha abierta persiste y el gesto pictórico revela formas, luz y color) (fig. 2), en cambio, los trabajos realizados para la Beca Velázquez y para el Premio Guadalquivir (fig. 3 y 4) gozan de una inspiración entre Zurbarán y Massacio, casi trecentistas a la vez que románticas, donde la monumentalidad expresa la quietud del instante por la sorprendente captación objetiva, quedando en el marco hermético de la sugestión y la insinuación temporal.



3



4

A partir de los setenta la atmósfera se estiliza y se purifica. Los recursos de menos estabilidad empiezan a diluirse bajo el peso de otros registros que sobreviven por la elegancia que los caracteriza, sin abusar de paroxismos o rígidos elementos de expresión exacerbados. Por eso, la quietud es uno de los factores protagonistas, así como el paso del tiempo y el drama existencial de la realidad (fig. 5), que puede verse en los ojos melancólicos de los retratados, en el carácter pseudoromántico de algunos de los paisajes (fig. 6), o en la cábala metafórica del tratamiento pictórico, en el que se entremezclan texturas visuales y formas etéreas que se funden con los objetos y fondos (fig. 7). En esta última, ya observamos los paisajes ensoñados del citado drama existencial del paso del tiempo, representados por una clásica simbología de cráneos animales y por el entretejido de transparentes capas, casi infinitas, de la figuración dejada ver entre los vuelos de unas telas de caprichosa disposición.



5



6



7

El tratamiento de la forma alude, discretamente, a una mixtura abstracta que simula calidades y aporta un gran conocimiento del material, así como sus múltiples modos de plasmarse. La composición cruzada, donde el sentido unitario de la misma es el intérprete principal, se entrelaza con esos elementos que nos hacen conscientes de que el paso del tiempo está presente con la carga de misterio adecuada al tenebrismo lumínico elegido, que no es azaroso y si llevado al punto de locuacidad y lógica del método (fig. 8).



8



9



10

No nos deja de llamar la atención la maestría con la que García Gómez representa la serenidad, entre la nostalgia y el abatimiento, con la inconfundible naturaleza muerta en reposo y tres estudios de cabezas que coronan una composición estática, estoicista²¹ y casi resignada (fig. 9).

²¹ Los estoicos proclamaron que se puede alcanzar la libertad y la tranquilidad tan sólo siendo ajeno a las comodidades materiales, la fortuna externa, y dedicándose a una vida guiada por los principios de la razón y la virtud (tal es la idea de la imperturbabilidad o ataraxia). Asumiendo una concepción materialista de la naturaleza, siguieron a Heráclito en la creencia de que la sustancia primera se halla en el fuego y en la veneración del logos, que identificaban con la energía, la ley, la razón y la providencia encontradas en la naturaleza. La razón de los hombres se consideraba también parte integrante del logos divino e inmortal. La doctrina estoica que consideraba esencial cada persona como miembro de una familia universal ayudó a romper barreras regionales, sociales y raciales, y preparar el camino para la propagación de una religión universal. La doctrina estoica de la ley natural, que convierte la naturaleza humana en norma para evaluar las leyes e instituciones sociales, tuvo mucha influencia en Roma y en las legislaciones posteriores de Occidente. Además tuvo importancia en corrientes y filósofos

Esa inmutabilidad la comprendemos como un denominador común fundamental. Por eso, la erosión de los materiales adquieren el carácter de prosaico adecuado y se confabulan con el orden del *tempus fugit*²² (fig. 10). La abstracción cósmica es un eje que vemos transformado diletantemente, con brío y con cierto agrado fantasmagórico que subyacen en los primeros términos de las obras que estamos analizando. Redundar en el paso del tiempo es una estrategia fácil, pero no podemos obviar las cuestiones de peso que dan forma, haciendo del canal el sentido apropiado para el entendimiento. El reposo de la horizontal, así como de las verticales, vuelven a unificar el concreto recurso del silencio compositivo. Un silencio que elimina los ruidos inútiles y cargan el ambiente de sensaciones que no sólo señalan a una tela de araña, a un caracol posado sobre el veteado de un trozo de madera o una cesta de pretensiones ligadas al lapso y al ámbito (fig. 11).

Las últimas figuraciones de esta década siguen persiguiendo y persistiendo en lo mismo: atmósfera nostálgica y espectral; quietud y equilibrio sombrío; psicología del espacio y la mirada.



11



12

La frontalidad vectorial del espacio junto a la trama secuencial del clima pictórico crean una ecuación donde los objetos representados gozan del privilegio de sostener el peso de la mirada (fig. 12). Con la precisión de un cirujano, García Gómez deriva su

posteriores como Descartes y Kant. Hoy en día se utiliza el término estoico para referirse a la actitud de tomarse las adversidades de la vida con fortaleza y resignación.

²² *Tempus fugit* es una expresión proveniente del latín con el significado 'El tiempo se escapa' o 'El tiempo vuela' invitando a no perderlo. La expresión aparece por primera vez en los escritos de las *Geórgicas*, poema escrito por el poeta romano Virgilio. La frase exacta es "*Sed fugit interea fugit irreparabile tempus*".

Esta frase latina se encuentra a menudo inscrita en la carátula de los grandes relojes de péndulo. En algunos relojes de sol puede encontrarse también esta frase completa: "*Tempus fugit, sicut nubes, quasi naves, velut umbra*". El tiempo vuela, como las nubes, como las naves, como las sombras.

oficio pictórico, como hemos visto en prácticamente todas sus obras, hasta los fueros del hiperrealismo²³. Una hipérbole del sentido que nos acerca a las cualidades y particularidades de los objetos, de la representación en todos los espacios y de la lírica sublimadora de un entorno pictórico cautivador. Hablar de hiperrealismo es simplemente para redundar en un hecho de aproximación a los límites del virtuosismo porque, como sabemos, Francisco García Gómez no es un artista que se deja llevar por esas congruencias de la realidad más certera -incluso artificial-, simplemente usa ese canal como medio expresivo que lo traslada a un estrato más enaltecido de lo que formalmente aparenta.

El ser humano, o su rastro, están presentes. Por eso, siempre se exhibe a la materia como parte de una vida pasajera, mediante un retrato de insospechadas demarcaciones (fig. 13). Esa es la gran diferencia de las cualidades reales de la pintura de García Gómez y de cómo su orientación se despega de los estándares del tratamiento de la realidad. Hay un rastro, un registro, una voz de fondo que hace confortable posicionarse como espectador, dentro y fuera del análisis.

El tratamiento de los ropajes y de la materia objetual, que parecen haber sido desgastados por un fenómeno invisible que los dota de una apariencia casi astral, esa luz imposible que siempre entra por la derecha, manipulada de tal manera que adquiere un carácter tangible y lo eleva a una mística de plena serenidad (fig. 14).

²³ El hiperrealismo es una tendencia radical e hiperbólica de la pintura -también escultura o dibujo- realista surgida en los Estados Unidos a finales de los años 60 del pasado siglo. El hiperrealismo propone reproducir la realidad con más fidelidad y objetividad que incluso la fotografía. A veces se confunde con el fotorrealismo que es menos rotundo. El hiperrealismo tiene un origen en la tradición pictórica estadounidense, favorable a la literalidad del trampantojo, como muestran los cuadros de finales del siglo XIX de William Harnett o John Haberle. En la década de los 1920, los pintores de tradición precisionista -también llamado realismo cubista- ya trabajaron con la ayuda de fotografías fielmente reproducidas (como en el caso de Charles Demuth o Charles Sheeler, pintor y fotógrafo a la vez). Pero es innegable que el arte pop sigue siendo el precursor inmediato del hiperrealismo, pues toma la iconografía de lo cotidiano, se mantiene fiel a la distancia de su enfoque y produce las mismas imágenes neutras y estáticas.



13



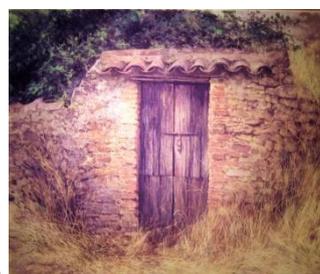
14

Con la llegada de la década de los ochenta, el apego por encontrar otras maneras de control en la percepción, hacen de la obra de García Gómez un lugar para gestar otras fórmulas de intervención. Las improntas básicamente siguen siendo las mismas, sólo que, la amplitud de la mirada se suaviza hasta encontrar otros límites y otros halos representativos.

El retrato vuelve a adaptar unas condiciones de sublimación psicológica que incide más en lo que no se ve que en lo que se ve. Ciertamente es que en estos casos la transmisión fidedigna, que existe, nos es un objeto comúnmente a seguir, ya que la búsqueda de otros factores más dramáticos son los que se posicionan en los primeros términos. Aquí el retrato se vuelve invisible a favor de lo impenetrable. La mancha pictórica terrosa adquiere un aspecto sombrío y casi pavoroso. Las calidades de la carne se desplazan y descontextualizan el material. Si analizáramos unos centímetros cuadrados de una de estas piezas no sabríamos decir exactamente qué tipo de cuerpo es el que estamos analizando, ya que éste apunta a otras realidades como lo pétreo y, sin duda, lo orgánico a medio camino entre lo espectral, lo etéreo y lo gaseoso.



15



16

Ese es uno de los denominadores comunes más identificables en la obra de García Gómez, la descontextualización del material, que a nivel de sensación hemos podido comprobar en otras artes, como las conceptuales -sobre todo en el dadaísmo-, pero que en pintura, aluden a otros fenómenos como el realismo mágico.

En los paisajes de esta época, la captación objetiva es muy elevada, el posicionamiento de los materiales y los objetos encuentran su visión retórica adecuada. De nuevo, lo costumbrista parece hacerse un hueco, pero a favor siempre de otros hechos ciertamente más perturbables, ya que las atmósferas de estos rebasan lo real para idealizar un ambiente de neblina y nitidez más allá de lo que entendemos por la captación del instante o del tiempo (fig. 15). La realización de estas piezas es de inmejorable factura, observando un tratamiento de los objetos y los elementos con una pureza y rigor absolutos. El color romántico y realista están presentes (tierras, una gama de verdes fastuosa y una complementariedad cromática espectacular). Aquí, las composiciones se aferran a las diagonales que fugan siempre al centro de la visión con una puerta entreabierta o una ventana desgastada, referencias a ese constante paso del tiempo, por desgaste situacionista -se tratan lugares desplazados y olvidados donde la acción de la naturaleza cobra sentido y aporta lo que el ser humano es incapaz de hacer: devolverlo a su estado primitivo e irracional-, con recursos donde la pintura se diluye o se desdibuja en los extremos de los límites, algo que ahonda en el enfoque principal que es el poder del centro²⁴ (fig. 16).

A partir de los ochenta, García Gómez, aparte de seguir cosechando méritos y éxitos, su obra sigue abriendo un camino de investigación dialéctico y personal, que le ofrece comprobar los términos e intensidad de su lenguaje.

Las tesis fundamentales siguen siendo las mismas: espacios ocultos e inmanentes; análisis del retrato de una forma objetiva (incidiendo en cualquiera de los matices psicológicos variando la presencia y naturaleza de las calidades objetuales); luces atenuadas, atmosféricas y espectrales; tratamiento cromático fidedigno de legitimidad perceptiva; apropiacionismo de la realidad; y encuentro con gallardías surrealistas.

Es aquí cuando García Gómez encuentra un decálogo de alusiones e imperativos impuestos por el revisionismo o por lo homenajes. Velázquez se vuelve fundamental para entenderlo, por la aparición de trabajos que ahondan en hacer visible la obra del maestro del Siglo de Oro en España. El Aguador de Sevilla (fig. 17) o el retrato del Papa

²⁴ Rudolf Arnheim en su obra *El poder del centro* indaga sobre estas cuestiones, tanto en las técnicas y físicas, como en las concernientes al significado y a las posibilidades líricas de los vectores que señalan a las composiciones en la artes visuales.

Inocencio X (fig. 18) se convierten en la punta de ese iceberg que hace más profundo, si cabe, el gusto por conmemorar a los grandes clásicos, como ya hizo Francis Bacon en sus diferentes versiones o fases donde la figura del comentado Papa fue testigo de una utilidad que estuvo al servicio de los nuevos conceptos en torno al entendimiento de la forma y la figura.



17



18

Los aspectos iconográficos desarrollados que, siguen bajo la batuta del tratamiento pictórico, han hecho de García Gómez un pintor fundamental para interpretar los derroteros de la pintura sevillana del siglo XX, por lo que las cuestiones técnicas primarán a pesar de los nuevos hallazgos en su renovado imaginario. Uno que empieza a tomar un aspecto metarrealista, más allá de la figuración o tratamiento de lo real, que bajo la impronta perfeccionista del maestro, se traslada a contextos diferentes.

En su obra Segundo jinete (fig. 19) el posicionamiento del que hablábamos se hace evidente, y es en esta majestuosa pieza donde podemos ver ciertos paralelismos con el suizo H. R. Giger, que comentábamos antes a la hora de relacionarlo con otros autores.

Como podemos comprobar, la imagen se vuelve reveladora. La atracción por el universo biomecánico se convierte en el apartado más significativo de la obra, donde podemos observar la fusión de dos mundos: el natural enfrentado con el tecnológico. Las alusiones pueden ser más o menos explícitas y manifiestan un interés que se demarca entre la desfiguración o nueva figuración²⁵. El análisis que hace García Gómez

²⁵ La neofiguración o pintura neofigurativa es un movimiento artístico de la segunda mitad del siglo XX, caracterizado por una vuelta a la pintura figurativa frente a la abstracción, aunque los pintores tratan el tema de una manera informal y de manera expresionista. Surge como reacción al arte abstracto tras la Segunda Guerra Mundial, en especial durante los años 1950 y 1960.

El término 'neo' y 'figurativo' surgió en los años sesenta en México y España para representar una nueva forma de arte figurativo. En España se desarrolló hasta el año 1965, momento en el que se pasó a la figuración narrativa.

de los elementos, cables, aparatos mecánicos y anamórficos, rescatan un procedimiento que roza la ilustración y casi la caricatura, que veremos más adelante en sus destrezas dibujísticas. Esta obra coincide conceptualmente con muchas de las cuestiones que trataron los neofigurativos que intentaron ofrecer unos nuevos modos de entender lo monstruoso como deformación de lo real, lo social o cotidiano, elevado al grado de fantasía o cábala de la imagen pura, discontinua y narrativa.



19



21



20

Una obra que consideramos fundamental para entender el imaginario en que se unen los nexos de nuevas existencias con ápices surrealistas y sugerencias abstractas es la obra *El alquimista* (fig. 20), pieza donada al Museo de Bellas Artes de Sevilla que traduce, desde muchos puntos de vista, la totalidad de la creación de Francisco García Gómez. Una pintura que incide en la composición central, con fórmulas narrativas, y un exceso por someter la imagen a la captura virtuosista. Las capas se superponen creando una trama de transparencias y fondos casi imperecederos, a los que se añaden los matices que han estado presentes en muchas de las obras del sevillano: el tratamiento de las calidades de los materiales, los iconos que remiten a un pasado imborrable que homenajea al drama fatalista del *tempus fugit*, la historia como antesala de los encuentros con el futuro, unos objetos de procedencia extraterrestre que armonizan con el interés, por parte del autor, de unir pretéritos con los designios arbitrarios del futuro, la conexión de lo orgánico con lo mecánico y lo imposible (fig.

La nueva figuración preconizaba un retorno al objeto y a la realidad cotidiana. Se vuelve a representar la realidad, conocida también como iconicidad, en particular la figura humana, pero con las técnicas del informalismo. Suele tener un sentido de denuncia social. Se aprecian tendencias expresionistas, en la que se adoptan formas orgánicas deformadas o monstruosas, como las obras de Francis Bacon, o incluso de Lucian Freud, compuestas de manera desordenada, caótica y sentenciosa.

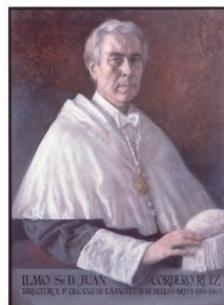
21). Otra cuestión significativa es el tratamiento del retrato, rasgo fundamental en la obra y en todas, en la que el rostro pretende ser la piedra angular de un estilo. La analogía y correspondencias psicológicas pretenden incidir sobre el espectador para transformar la experiencia y dotar de una paradójica vida a los representados, esos que sufren también el paso del tiempo con la erosión superficial de la epidermis, las miradas penetrantes y recónditas, y la jerarquía sublimadora del estatus del propio personaje, el alquimista.

En esa dirección, pero con otros condicionantes, vemos ciertas similitudes, sobre todo las que aluden al procedimiento, en el retrato realizado para conmemorar la figura de Juan Cordero Ruíz (fig. 22), primer Decano de la Facultad de Bellas Artes. Aquí el carácter es totalmente memorable y enmarcado en el campo de la representación fidedigna de una persona ligada a una época y a un contexto, como hicieron los maestros del pasado, que intentaron ennoblecer la imagen, por eso el gentil influjo de Durero, Rembrandt y Rubens, sirven de apoyo para este cometido tan necesario.

Esta época sigue siendo un motor de búsqueda incansable dentro del misterio y la magia de la pintura. Las naturalezas muertas, casi hechizadas por el encantamiento de la ocultación o del enigma, son el diseño principal de una pintura que tiene fonética propia. Una fonética abstraída por el poder evocador de las formas en sus indiferentes interacciones con la luz y las clarividencias formalistas que se estructuran a través de múltiples filtros modulares, con la presencia del ser humano (una niña o una mujer) o, en su defecto, su vestigio (fig. 23).



23



22



24

De nuevo, el entorno de naturalezas desposeídas de existencia ahonda en los conflictos que son una constante y una travesía por los distintos circuitos emocionales

que García Gómez nos hace partícipes (fig. 24). La ejecución fantástica de fantasías entrelazadas, unidas a la aparición de criaturas envueltas de vapor atmosférico, simbolizan la incongruencias del mal o su inevitable presencia en nuestro desapacible entorno. En la obra *La lujuria* (fig. 25), la colección de inquietudes que nos aporta simbólicamente son un canto, casi una égloga, al sarcasmo vital y al oficio pictórico.

El silenciamiento del discurso, para conceder protagonismo a la presunción y a los arcanos vectoriales de los procesos, elimina las conjeturas y las dudas de las que pueden participar algunos que no romper una lanza a favor de la sensibilidad, dispuesta entre el marco del misticismo y la objetividad.

Esto es Francisco García Gómez, pictóricamente hablando.



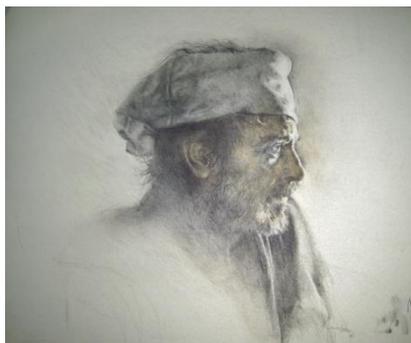
25

Dibujo.

El dibujo es un elemento abstraído del complejo mundo de lo pictórico que, en virtud de su fuerza expresiva, puede llegar a convertirse en un arte independiente y segregado de otras disciplinas que lo usan como soporte o apoyo. De hecho, dentro del gran bagaje de aportaciones y propuestas que supone la modernidad podría, por su alto grado de inmediatez y su vinculación directa con lo perceptivo, tener la consideración de ser el punto cero de la representación. Esa ha sido ciertamente su función más evidente y su vinculación más certera respecto del mundo de los objetos. Al mismo tiempo que ha posibilitado el acercamiento y desarrollo de lo imaginario o el acercamiento a las sensaciones que pueblan la realidad; una realidad siempre histórica, temporal; nuestra cercana realidad -la propia emoción como hecho y como verdad-; la realidad de un artista como Francisco García Gómez.

El dibujo ha venido considerándose desde el punto de vista occidental como una abstracción de nuestro espíritu que permite fijar la apariencia de la forma: un medio arbitrario y convencional para expresar las formas. Un tipo de escritura que ha tenido, por virtud de lo artístico, la capacidad de transmitir una enorme cantidad de datos que han sido codificados desde lo sensitivo y transmitido desde generaciones. Una suerte, en definitiva, de representación gráfica sobre una superficie plana de dos dimensiones, que ha evolucionado desde el mundo antiguo a todo lo largo de la modernidad, inaugurando nuevas claves y conceptos espaciales de representación que han añadido valores o bien desposeído, de trabas a la percepción; siempre en aras de unos principios fundamentalmente de inmediatez, efectividad y verdad, según las focalizaciones o las pautas en los que ha ido desenvolviéndose el arte del siglo XX y XXI.

Una de las facetas más interesantes de la obra de García Gómez es su incesante interés por el dibujo en sus distintos grados de expresión y de estilo (fig. 26).



26

Sus distintos estudios, en torno a la plasmación gráfica, nos transportan a una visión compleja de definiciones y de vivencias que, no sólo incide en la voluntariosa habitual del método, adquiere una dimensión global de las inquietudes del artista. Unas que van desde el dibujo como faceta autónoma del género y del discurso o como presencia de un proceso que concreta la experimentación y alcanza un valor inusitado tan necesario en el panorama del Arte contemporáneo actual.

Tal disposición es una ventaja, porque acentúa y dinamiza esas obsesiones que son envueltas por el perfeccionismo, el refinamiento y la exquisitez. Un beneficio que nos hace valorar y entrever una de las cuestiones más legítimas en el tratamiento de las artes plásticas, que es el registro real y el cultivo de un espacio mental o filosófico en torno a las mitologías personales y los conceptos que se han de tratar.

El dibujo es tensión, pulso y energía, hace visible lo que no puede ser representado ni ser dicho -como comentaba Paul Klee: *“El arte no representa ni dice, revela, hace visible”-*, por eso forma parte de un *Zeitgeist*²⁶ que codifica la imagen y la vuelve sensitiva por encima de los contenidos.

La prolífica labor de García Gómez se ve manifestada en todas las causas y circunstancias que ha cultivado en torno a este género. Dibujante por méritos propios, hasta hacerlo hábil por la necesidad de manifestarlo en el tratamiento pictórico, o por usarlo como medio de expresión pragmático en la ilustración, en el retrato, en la envoltura espontánea y directa de unos trazos en cualquier soporte, en la investigación, en el juego, en el análisis, o en el dibujo en sí mismo.

Existe una dinámica en el trabajo de García Gómez que está estrictamente ligado a su labor pictórica y que se reconoce de forma absoluta, y paralela, en el desarrollo del dibujo. Estos parten de la objetividad y la ensoñación realista, casi misticista, que se traduce en sutiles deslumbramientos y purezas formales y que capturan la magia y el milagro de la creación. En ellos, entendemos cómo la arbitrariedad no existe, cómo la razón y la paciencia son claves para tener éxito en los resultados y conciliar ese espíritu que está estrictamente ligado a los avatares parmenidescos²⁷ del todo y la nada, del

²⁶ Del alemán: El espíritu del tiempo.

²⁷ Parménides de Elea fue un filósofo griego. Nació entre el 530 a. C. y el 515 a. C. en la ciudad de Elea, colonia griega del sur de Magna Grecia (Italia), ciudad que le debió también su legislación.

estremecedor y contundente blanco del soporte hasta la mancha construida con lógica y con esmero.



27



28



29

Aquí el lápiz se reúne en un código de representación que delimita los fines y expone, con brío, los logros de una vida cultivada y relacionada con las artes de buenas y precisas facturas. El retrato vuelve al protagonismo deseado y los modelos vuelven a ser los mismos para crear unas capas de conexiones atmosféricas, entre telas, elementos objetuales, la fantasía del paso compositivo, las texturas gradientes de las superficies de las cosas, de las figuras, del aire que se respira en el soporte.

Las composiciones vuelven a ser centralizadas, como fenómeno de lo que se quiere realmente decir, para no incitar a dudas, creando el clima de observación y experiencia adecuados. Alguna diagonal muestra otro tipo de dinamismo que compensa, en cierto

Parménides escribió una sola obra, un poema en verso épico del cual nos han llegado fragmentos, conservados en citas de otros autores. Los especialistas consideran que la integridad de lo que conservamos es notablemente mayor en comparación con lo que nos ha llegado de las obras de casi todos los restantes filósofos presocráticos, y por ello su doctrina puede ser reconstruida con mayor precisión. Presenta su pensamiento como una revelación divina dividida en dos partes:

- 'La vía de la verdad' donde se ocupa de 'lo que es' o 'ente', y expone varios argumentos que demuestran sus atributos: es ajeno a la generación y la corrupción y por lo tanto es inengendrado e indestructible, es lo único que verdaderamente existe -con lo que niega la existencia de la nada- es homogéneo, inmóvil y perfecto.

- 'La vía de las opiniones de los mortales', donde trata de asuntos como la constitución y ubicación de los astros, diversos fenómenos meteorológicos y geográficos, y el origen del hombre, construyendo una doctrina cosmológica completa.

Mientras que el contenido de la 'vía de la opinión' se asemeja a las especulaciones físicas de los pensadores anteriores, como los jonios y los pitagóricos, la *vía de la verdad* contiene una reflexión completamente nueva que modifica radicalmente el curso de la filosofía antigua: se considera que Zenón de Elea y Meliso de Samos aceptaron sus premisas y continuaron su pensamiento. Los físicos posteriores, como Empédocles, Anaxágoras y los atomistas, buscaron alternativas para superar la crisis en la que había sido arrojado el conocimiento de lo sensible. Incluso la sofística de Gorgias acusa una enorme influencia de Parménides en su forma argumentativa. Tanto la doctrina platónica de las formas como la metafísica aristotélica guardan una deuda incalculable con *vía de la verdad* de Parménides. Por esto es que muchos filósofos y filólogos consideran que Parménides es el fundador de la Metafísica occidental.

modo, la rigidez y el peso de los elementos representados, sin dotarlos de fugacidad, ya que necesitan reposo y estatismo visivo (fig. 27, 28 y 29).

Sin duda, estas referencias que pueden extenderse hasta el infinito, nos dan a entender la capacidad de sugerencia e insinuación que tienen sus dibujos, así como cualquiera de los trabajos de García Gómez

Desde la panorámica de su obra, un apartado muy interesante de la labor dibujística de García Gómez es su trabajo como ilustrador, realizando portadas para el prestigioso diario ABC de Sevilla desde la segunda mitad de los sesenta hasta los primeros años de la década de los noventa.

Aquí podemos ver un García Gómez liberado de cargas metodológicas, por los que el dispendio técnico se refina y se estiliza para alcanzar otras cotas figurativas menos encorsetadas y, más afines a un modo particular de dibujo, reconocibles por el imaginario colectivo.

La estética que emplea García Gómez, en este nuevo decálogo de propósitos, se encarga de trasportarnos a unos lugares donde se agudiza la amabilidad de los personajes, que figuran en los límites del gusto: ese que está determinado por una mancha lisonjera y licuada, por un trazo descriptivo y envolvente, por una belleza *vintage*²⁸ de película europea de pasarela y festival mediterráneo.

Aquí los recursos están basados y recogidos del mundo del comic, imponiéndose una jerarquía figurativa (donde se proporcionan de forma desigual para dar importancia a los detalles), la planimetría, el abatimiento de los fondos, la reducción y síntesis del enfoque de conceptos clásicos como: la televisión; el cine; o una carrera de bólidis.

En muchas de las representaciones, la caricatura realza la expresión de los contenidos, a la hora de inmortalizar un hecho folclórico o popular, o ser testigo de una época donde lo internacional ganaba protagonismo bajo los influjos estilísticos de la moda en sincronía de los tiempos.

²⁸ *Vintage* es el término empleado para referirse a objetos o accesorios de calidad que presentan cierta edad, los cuales sin embargo no pueden aún catalogarse como antigüedades. En la actualidad, el término se ha generalizado y se utiliza para designar instrumentos musicales, automóviles, libros o fotografías. La palabra *vintage* proviene etimológicamente del término inglés para vendimia.

La utilización de esta palabra por las distintas bodegas para referirse a los vinos producto de sus mejores cosechas ha hecho que su significado haya derivado a todo producto antiguo de calidad. Es el equivalente a retro o clásico en castellano, o de crianza en terminología enológica. Este anglicismo se utiliza especialmente para referirse a la moda y el diseño posteriores a los años 1900.

Es interesante observar una línea de portadas en torno al mundo laboral, industrial y agrícola, como merecido homenaje a los que están sumidos bajo el rol de las largas jornadas y que mueven el motor de un engranaje forzoso sobre un enfoque simbólico. Aquí se resalta esa empatía o necesidad del orden del trabajo, con una clara síntesis de medios, donde el humano y la máquina industrial participan del mismo menester para crear una estampa de menciones decorativas entre el Art decó²⁹ y el imaginario de la cultura de la década de los 50 y de los 70, donde el tratamiento de la línea es rotundo e incluso grueso, geometrizando el estilo y las formas, y donde los personajes adquieren la dimensión de icono permanente y de forma idealizada vaticinando una fórmula publicitaria muy común en la actualidad (fig. 30 y 31).



30



31



32

Otras representaciones aluden a lo popular o a esas fiestas que, por repercusión, son protagonistas de una vida social concreta (fig. 32) con la misma carga estética, quizás más reduccionista y más simbólica, que sin duda, lo hace más accesible.

Muy en la línea que estamos comentando, aparecen otras con una imposición más direccionada al mundo de la cinematografía y la televisión, con cierta visión irónica de un género que se manifiesta defensor de las formas y estilos -de vida- que ostentan cierto grado de frivolidad, status que García Gómez representa sin arbitrariedad

²⁹ El Art déco fue un movimiento de diseño popular a partir de 1920 hasta 1939 (cuya influencia se extiende hasta la década de 1950 en algunos países), influenciando a las artes decorativas tales como arquitectura, diseño interior, y diseño gráfico e industrial, también a las artes visuales tales como la moda, pintura, grabado, escultura, y cinematografía.

Después de la Exposición Universal de 1900 de París, varios artistas franceses (como Hector Guimard, Eugène Grasset, Raoul Lachenal, Paul Follot, Maurice Dufrene, y Emile Decour) formaron un colectivo formal dedicado a las artes decorativas de vanguardia, que muchos establecen como un precedente afrancesado de la Bauhaus. En 1925 organizan la 'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes' en París, estos artistas se llamaron a sí mismos los modernos; en realidad, el término Art Decó fue acuñado en la retrospectiva titulada "Les Annés 25" llevada a cabo en París en el Musée des Arts Décoratifs del 3 de marzo al 16 de mayo de 1966, en francés el término se escribe Art Déco y en inglés Deco.

ninguna. En contraposición con los homenajes al mundo laboral, en estas otras portadas existe cierto agrado por las visiones bucólicas de una burguesía cosmopolita que se aventura, que quiere conocer y que realza los valores de una vida agitada, como hemos comentado, con una pincelada irónica y afectuosa (fig. 33).



33



34

Es inevitable recordar a una *Nouvelle vague*³⁰ que ahondaba en esa supremacía del esparcimiento personal, de la identidad del yo frente a las presiones del entorno o la improvisación, con una base ornamental minimalista de elegancia neutral, de permanencia del tiempo, del silencio, de trajes con corbata y cafés en terrazas mientras se admira el incesante paso de los vehículos por la avenida, mientras se participa de una intelectual conversación (fig. 34) como sutil metáfora de una moderna *Belle époque*³¹ que pronostica nuevos tiempos.

³⁰ *Nouvelle vague* (Nueva ola) es la denominación que la crítica utilizó para designar a un nuevo grupo de cineastas franceses surgido a finales de la década de 1950. Los nuevos realizadores reaccionaron contra las estructuras que el cine francés imponía hasta ese momento y, consecuentemente, postularon como máxima aspiración, no sólo la libertad de expresión, sino también libertad técnica en el campo de la producción fílmica.

Este apelativo surge cuando muchos de los críticos y escritores de la revista especializada "*Cahiers du Cinéma*" (Cuadernos de Cine) -fundada en 1951 por André Bazin- deciden incursionar en la dirección de filmes hacia finales de los años cincuenta, tras haber desempeñado la profesión de guionistas durante los años precedentes. Tales son los casos de François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Agnes Varda o Claude Chabrol, y sobre todos ellos su precursor Jean Pierre Melville

³¹ *Belle époque* (Época bella, con un matiz, además de estético, de pujanza económica y satisfacción social) es una expresión nacida tras la Primera Guerra Mundial para designar el periodo de la historia de Europa comprendido entre la última década del siglo XIX y el estallido de la Gran Guerra de 1914. Esta designación respondía en parte a una realidad recién descubierta que imponía nuevos valores a las sociedades europeas (expansión del imperialismo, fomento del capitalismo, enorme fe en la ciencia y el progreso como benefactores de la humanidad); también describe a una época donde las transformaciones económicas y culturales que generaba la tecnología influían en todas las capas de la población (desde la aristocracia hasta el proletariado), y también este nombre responde en parte a una visión nostálgica que tendía a embellecer el pasado europeo anterior a 1914 como un paraíso perdido tras el salvaje trauma de la Primera Guerra Mundial.

Tomando el testigo de lo que ha significado el mundo de la publicidad o de la cartelería, algo que veremos más adelante, nos interesa reseñar un apartado en el trabajo dibujístico de Francisco García Gómez donde la caricatura y la idealización, casi cómica, ofrecen una perspectiva muy curiosa de cómo puede interpretarse la realidad y el entorno particular de un artista. Con tintas planas y un trazado completamente gráfico, observamos el embellecimiento formal, a través de la morfología del carácter y de la síntesis, una serie de personajes que posan de las maneras más lánguidas, creando un testimonio de efectos y causas que posiblemente se remitan al entorno más próximo del autor. En ellas vemos personajes que interactúan y que se manifiestan con cierto aire de libertad, con unas vestimentas adecuadas a la época y que exteriorizan un cierto agrado por las glosas elementales de la vida diaria, del inconformismo, manifestando una actitud a medio camino entre la soberbia, la apatía y el autodescubrimiento.

El mundo de la tauromaquia, a su vez y como nexos con otras fórmulas estilísticas, no huye de ser inmortalizado por la pluma y el lápiz del maestro Francisco García Gómez que, en cualquiera de sus facetas elementales, sigue rindiendo homenaje a cualquiera de los estratos de la cultura popular, plasmando con verdadera soltura e iconicidad el todo de una fiesta que, por hegemonía, era inevitable que fuera tratada bajo una mirada descriptiva.

Unos pequeños dibujos a tinta relatan la dimensión de los momentos, los objetos o las fases del toreo. Con una maestría representativa y con un interesante dinamismo gráfico -a tintas planas, siluetas y contornos-, García Gómez revisa: el toreo a caballo; la lidia; la capa; la suerte de varas; las banderillas; la muleta; la muerte; los toros; los toreros; las plazas; el quite; conceptos como el torero cómico; el público; y el traje de luces (fig. 35).



Francisco García Gómez trata el dibujo como si se tratara de un espejo. Como una plataforma para exponer sus planteamientos desde un carácter constructivo y

alegórico, generando de cada trazo un rasgo que habla de un discurso personal y de una línea de trabajo que se traduce en esquemas, estudios, esbozos y caprichos que rozan el milagro de la creación.

Posiblemente, nos enfrentemos al apartado de trabajo más interesante de este autor tan fructífero que logra que una servilleta se beneficie de la voluntad del artista, eliminando los condicionantes que, a priori, puede ofrecer un soporte tan humilde pero, a la vez, honesto a nivel de concepto ya que, García Gómez, nos facilita la perspectiva de interponernos a su propia experiencia desde lo más profundo de su conocimiento y dominio del medio.

Aquí es cuando los sucesos se dividen y toman relevancia.

En estas labores dibujísticas, García Gómez, nos traslada a su mundología como un decálogo personal de aciertos y compromisos, haciendo de la emoción un hecho real tan verdadero como los trazos del gesto que transforma la inmaculada presencia del papel. Desde ese punto de vista, nos interesa el gusto irrefrenable por dotar de alma cualquier ápice de creación. En sus bocetos o estudios preparatorios para la realización de piezas de otra entidad, se manifiesta el agrado por el acto y lo sincero, donde las líneas envolventes son protagonistas de un desarrollo y una capacidad intelectual de revisar cualquier hecho que comprenda algún tipo de duda. Por eso, los análisis de García Gómez son exhaustivos y muy rigurosos para no dejar ni un ápice a la improvisación que no resuelva.

Estos dibujos hablan del método y del medio, de cómo se quiere trabajar y por qué, evidenciando una aptitud distinta, menos melancólica y más inquieta, ya que el soporte invita a ello. Incita a la negación de la incertidumbre mediante el tanteo, acercando y segregando los matices hasta dar con las claves necesarias que anuncien el éxito, o la cercanía a él. Podemos comprobarlo en sus distintos estudios, que bajo la capacidad descriptiva de la línea y la trama de búsqueda, crea composiciones para la ejecución y el tránsito pictórico que después acabarán inmortalizados en algún definitivo.



36



37



38

Siguiendo esa línea de investigación, vemos muchos otros planteamientos que siguen intentando dar luz sobre lo que se quiere hacer. Asumir la idea de cómo se consigue arreglar una descompensación de movimiento de las figuras, del encuadre, de las proporciones, de la perspectiva, se consigue a base de cerrar el campo de acción del trazo hasta dar con las medidas adecuadas, señal muy beneficiosa, ya que los registros aportados ofrecen un carácter expresivo que ayuda a modular la presencia y la riqueza del gesto (fig. 36, 37 y 38). Desde ahí, García Gómez, nos ofrece un amplio repertorio de instantes como podemos observar en las siguientes imágenes, donde la figuración se mueve buscando acentos que inmovilicen lo que se considera un acierto, cierre completamente la incertidumbre y permita ensayar qué es necesario y qué no, al servicio, siempre, de comprender las formas y hacerlas intuitivas, tanto en las que son remitidas al estudio de la figura humana como las que responden al estudio del medio, la arquitectura o el paisaje (fig. 39).

Otro de los referentes más interesantes de la obra de García Gómez es la que remite a sus procesos internos y más íntimos, esas parcelas que, por distintas cuestiones, suelen quedar en el plano más recóndito y menos célebre. Quizás, porque estos tienen una utilidad efímera y se descartan para el aprovechamiento posterior, quizás porque el artista considera que no tienen ningún valor, o quizás porque fractura el perfil de un trabajo que le han hecho visible en el panorama del arte actual.

Precisamente, toda la obra de García Gómez tiene relevancia por ser un órgano que invade el trabajo desde una perspectiva común, y nos deja claro que los contenidos son mucho más amplios, versátiles y necesarios para comprender la verdadera dimensión e implicación de una labor. García Gómez nos reserva un espacio para la introspección en su faceta más expresiva y más analítica. Esta corresponde con una serie de dibujos que tienen un trasfondo agónico y, en algunos casos, terrible, sin dejar a un lado el significado del empleo de la lógica y la investigación ya que, en definitiva, todo trabajo es el inicio de una indagación.

Podemos comprobarlo en esos trabajos donde la distorsión, la interacción de distintas morfologías y la idealización simbólica adquiere un talante más próximo a la conciencia propia. Por eso, observamos una impronta más cáustica y explícita cercana a las derivaciones de las escuelas alemanas³² y al neoexpresionismo³³, con una simplificación que alude al imperativo casi escultórico y monumental del volumen mediante gestos cortantes, anamórficos, precisos y cargados de rigidez que se compensan con una cálida vibración orgánica. Unos volúmenes que se suman a las variables descriptivas de un escultor cuando revisa su trabajo, o cuando lo planifica, de tal manera que, el papel y el soporte, se vuelven pesados y alcanzan la apariencia de bulto redondo (fig. 40 y 41).



39



40



41

Con una línea similar, García Gómez, altera el subconsciente de sus propios propósitos para adentrarse en un mundo muy particular de hechos, razones y especulaciones donde el imaginario surrealista -muy daliniano- acapara nuestra atención.

³² En ese sentido es inevitable nombrar a *Die brücke* o a *Der blue reiter* por el tratamiento de algunos de los dibujos, que nos hacen mirar a la obra de Franz Marc, en algunos momentos, e incluso, a la Escuela Neoexpresionista, donde artistas como Max Beckmann o George Grosz crean un preciso *travelling* de implicaciones directas.

³³ El neoexpresionismo es un movimiento pictórico surgido a finales de los años setenta y principios de los años ochenta en Alemania, desde donde se extendió por el resto de Europa y Estados Unidos. Fuertemente vinculado a la transvanguardia italiana y la figuración libre francesa (casi un precedente del abstraccionismo lírico y tachista de Pierre Soulages), este estilo surgió como una reacción contra el minimalismo y el arte conceptual que predominaron durante los años setenta. El neoexpresionismo se caracteriza por su agresividad, sus descarnados temas, la forma en que estos son tratados y el uso de imágenes fácilmente reconocibles como el cuerpo humano, generalmente dibujadas de manera muy burda.

El neoexpresionismo se inspira en el expresionismo alemán y sus exponentes, Emil Nolde, Max Beckmann, George Grosz, además de otros artistas con estilo altamente emotivo como James Ensor y Edvard Munch; igualmente se nutren del arte tradicional, especialmente el germánico: Durero, Bruegel, El Bosco, Rembrandt. De todas formas, al contrario que la transvanguardia italiana, los neoexpresionistas no rompen con el arte de su país inmediatamente anterior a ellos, aceptando como maestro al gran artista alemán de los setenta, Joseph Beuys.

En ellos, como en algunas de sus pinturas vemos una obsesión, aparte de por la perfección, un rotundo interés por lo psicológico, lo freudiano, lo analítico, lo casi abstracto -ya que la trama de trazos precisos que crean el imaginario se vuelve volátil, casi un trama superpuesta de formas y elementos que, desde una visión más microscópica, se vuelve casi inentendible-, adquieren una reformulación tremendamente descriptiva y cerrada, como el tratamiento de una línea, entrante y saliente, que crea sin mancha, el volumen y la forma.

La presencia del ser es fundamental, ya que éste sustenta la base del discurso. Unos seres que se diluyen y se transforman en masas cósmicas, como metáfora de la disolución del hombre, convertido en máquina, en astronauta, o en viajero del tiempo y del espacio, momento en el que se hace más sensible a la trascendencia.

En este camino de descomposición, las criaturas o los seres ataviados con extraños enseres, aguardan el imperativo del juicio o del dogma, ya que parecen perseverar la llegada de algún suceso que no les impida realizar sus cometidos.

Estos dibujos están realizados, en su totalidad, a líneas y a tramas de envolvencia, creando volúmenes y sugiriendo unas formas que se alertan y juegan con el entorno de una manera caprichosa, manifestando un atractivo por cuestiones, que ya hemos visto en la obra de García Gómez, como: la química y la física -por referencias, la metafísica-, el espacio, el cosmos, el poder, la jerarquía, lo astrofísico o la ciencia. Argumentos que solidifican la capacidad de este autor por implicarse por cosas significativas, alejadas de esa banalidad que, por desgracia, es supurante y común hoy en día.

Las referencias, como hemos comentado en más de una ocasión, son inevitables, por eso la presencia del suizo H. R. Giger aquí es más que una crónica, más bien un testimonio del por qué, del cómo y del cuándo (fig. 42 y 43).



42



43

Otro apartado muy atractivo de la obra de García Gómez son los trabajos que, desde una perspectiva un tanto más liviana, realizó en momentos de reposo o de esparcimiento, ya que muchos de ellos tienen el carácter del instante o la inmediatez, aportando la frescura por la que se rigen, muchas veces, otras facetas de la creación en circulación y vanguardia del pensamiento, estados anímicos o el registro de lo que uno es y puede ser.

En esa dirección, García Gómez nos brinda una parcela infinita de su propio imaginario determinado por situaciones alejadas de la normalización del entorno creativo convencional, depositando unas partículas minúsculas de su propia subjetividad en el desarraigo poético de la espontaneidad y de la revisión de sus gustos y metabolizaciones artísticas.

Una cuestión que se puede interpretar como el *modus operandi* del trazado es la cadencia envolvente que posee la línea y el gesto a la hora de construir una representación o una serie de formas. Es evidente que ese ritmo visual aletarga la vista para desenvolver el espacio con hilo que condensa la atmósfera del soporte, sea una servilleta o una tela de lino belga.

El particular imaginario de Francisco García Gómez nos traslada a esos estratos quiméricos donde los seres y los personajes cobran una vida efímera que se traslada a la percepción del espectador. Es este caso, mediante la aparición de figuras envejecidas, jóvenes en posturas imposibles, criaturas vestidas con indumentarias que anuncian otras épocas y mensajes que encierran algo más que una simple mirada al pasado del artista.

Son inevitables las múltiples alusiones que podemos hacer de un trazado que ya entendemos como característico y absolutamente personal. En ese caso, la presencia toma relevancia y, las referencias, se apartan en un segundo plano que da protagonismo a lo que realmente importa, que es ese bolígrafo o rotulador que no se despega del papel y que da continuidad como si un alambre de caprichosa morfología dibujara sobre el plano.

La mitología siempre ha sido un escudo y un buen lugar donde apoyarse, convirtiendo sus figuras en arcanos poderosos y necesarios. La figuración de esos elementos le aporta transcendencia y conocimiento. Los seres son protagonistas, como esta descomposición dinámica y futurista de un Toro de Minos, o minotauro, por ejemplo,

descrito con maestría en el gesto y en la interacción de la formas, elementos que recuerdan a muchas de sus cuadros, o simplemente, un hecho que hace testimonio de lo que pasa o pasó como bitácora de consciencia.

La austeridad prevalece como consecuencia de una expresión meditada y a la vez rápida en la ejecución. Esa característica la observaremos repetidas veces en los dibujos de Francisco García Gómez. En ese sentido, es interesante observar como con poco puede decir mucho aprovechando el carácter envolvente de la forma y el trazo descriptivo.

Las figuras vuelven a aludir a temas mitológicos sólo que con una epidermis que se presente familiar por los atavíos que se observan, con un rostro que animaliza y descompone lo objetivo a favor de otras maneras que subrayan el interés por lo onírico y por lo no razonable, por las experiencias personales o por otros encuentros ya desarrollados.

El dibujo es una revelación del tiempo y, por lo cual, una evidencia directa de lo que se pretende, al igual que un ejercicio que nos dice desde dónde miramos (como residuo del momento). El contacto de la línea con el soporte hace de ésta un sobrio ejercicio de ejecución y un ejercicio donde el pensamiento se desborda a favor de la imaginación.



44



45



46

En este intercambio un tanto prosaico las figuras aluden a esos encuentros con los maestros esenciales: un acercamiento a la *Suite Vollard*³⁴ -conectado muy de cerca con

³⁴ En septiembre de 1930, Pablo Picasso inició la serie de cien grabados que formarían la *Suite Vollard*. Picasso trabajó en esta serie desde 1930 a 1937, aunque el grueso del trabajo lo realizó entre 1933 (sesenta y un grabados) y 1934 (veinticuatro grabados). También trabajó sobre los grabados para *Las metamorfosis de Ovidio*, publicado en 1931, un total de quince grabados a página completa y otros quince a media página.

Todos ellos retoman la esencia clasicista de la formación del artista, dentro de una demarcación mitológica de inspiración grecolatina, que se basa formalmente en la plena figuración a través de la línea como elemento expresivo predominante. Trabajo en el que encontramos claras analogías con la obra de Francisco García Gómez.

el tratamiento dibujístico de García Gómez- e, incluso, un ápice de las arrebatadoras formas de Giacometti que se enredan hasta conformar una férrea masa que es capaz de descubrir, y describir, un volumen o una forma, como si fuera un factor de clarividencia en el devenir de lo que sabemos del pasado. Esas intenciones que rezuman respeto por la antología de los grandes maestros, que enlazan con algunas visiones que describen un rostro o una capucha, una sutil barba trazada a trama que magnifica la presencia del espacio y del tiempo, como si nunca hubiera estado allí que puede considerarse la supremacía de lo que no está en contraposición de lo que está, que es inherente a algún ser o va unido de un modo inseparable a su esencia, aunque racionalmente pueda distinguirse de ella.

Estos dibujos son una descripción certera de cómo se puede ser y estar en un medio tan complejo y relativo como es la creación artística. Representa un decálogo del presente, pasado y futuro, entretejiéndose con la paciencia del científico, con la sabiduría del filósofo y con la obsesión de una persona al frente de la más obstinada de las ideas (fig. 44, 45 y 46).

Cartelería y portadas.

El trabajo de Francisco García Gómez en torno al mundo de la publicidad o la cartelería ha conseguido, también, aportar un nuevo estrato de ideas que se complementa a la perfección con cualquiera de sus ramificaciones en torno a la plástica.

Su estilo y demarcación discursiva han sido capaces de mostrarse abiertas y hábiles para desarrollar un mundo aparte, que ha cosechado iguales éxitos que con otros menesteres profesionales, cualidad que sólo un gran maestro es capaz de mantener y de perpetuar.

Dentro de estas labores, García Gómez ha sido consciente de ese potencial gráfico y visual que ofrece magnificar la obra de otros en torno a las ideas que el nutritivo mundo del cartel y la imagen fija pueden contribuir.

La síntesis constructiva es excepcional, lo que supone un encuentro de formas y planimetrías que conceden un particular campo semántico de investigación como liturgia personal de hallazgos y encuentros.

La cartelería es un mundo excepcional para poder extrapolar el cosmos de la plástica y comprobar cuáles son las posibilidades de síntesis, creación y desarrollo conceptual del medio.

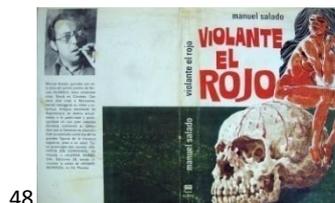
En ese sentido, Francisco García Gómez ha adaptado perfectamente las tendencias en las que se desenvuelve para hacer de este modo de trabajo una parte de su propio imaginario, trasladando sus ideas a unos nuevos conceptos de imagen.

Destacamos una de las labores más curiosas en el enfrentamiento de estos lugares de la creación, aparentemente distantes, que es la edición gráfica para portadas de libros. García Gómez plantea, en la década de los setenta, una serie de portadas para una serie de novelas y libros técnicos en los que su talante para el diseño queda rigurosamente manifestado por el orden y el acierto en torno al tratamiento icónico y conceptual del trabajo. La novelas para Manuel Ferrand, con *La Forastera* y *Los Farsantes*, y Manuel Salado, con *Violante en rojo*, es un manifiesto perfecto de estas pretensiones (fig. 47 y 48). Con una estética relativa y paralela a la de la época, se parte de la pulcritud y sobriedad para marcar los acentos adecuados, entre la planimetría, los registros o la mancha aguada -o abierta-, como podemos observar, y entre un cierto clasicismo poético directo en contenido y en carácter. Cuestiones que también podemos observar en las ediciones de contenidos técnicos, donde la

aparición es más objetivo y relativa a lo que se está tratando, como vemos en los tratados medicinales para los que García Gómez realizó sus respectivas portadas.



47



48

Otras manifestaciones son los carteles se realizaron para distintos eventos, tanto religiosos como festivos, en torno a las ideas locales y el folclore popular den lugar determinado. Por eso, vemos que trabajos en torno a la Semana Santa sevillana o las Fiestas de la Primavera son una opción prioritaria, que es cuando la impronta de García Gómez se vuelve más sintética y condensada (fig. 49). Ahí, el objeto del trabajo se simplifica a favor de la modernidad y las bases de plásticas de vanguardia, donde el factor decorativo y cromático es protagonista y colofón de un estilo que, desde hace décadas, es un motivo importante y necesario en la vida cultural de una región, unificado ante unas tesis de formalidad que acapararon las estéticas predominantes³⁵. Iguales planteamientos aluden a lo popular, como hemos comentado, y se centran en manifestaciones más concretas, como el cartel realizado para la Cabalgata de Reyes, donde la estética infantil y reduccionista juegan con la impresión casi románica, por la simbolización y planimetría del enfoque figurativo y decorativo (fig. 50).



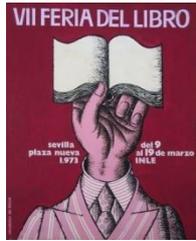
49



50

De un modo parecido, plantea otras propuestas más ligadas al mundo de la publicidad o de la promoción en algún término, dándose casos como la realización de carteles para la Feria del Libro, la Lotería Nacional, Festivales de Música y Danza o la Misa Flamenca de Sevilla (fig. 51 y 52)

³⁵ Como hizo Gustavo Bacarizas en el prototipo estético que hizo para la Feria de Abril.



51



52

Todos ellos tienen una marcada base decorativa y vanguardista en cuanto al diseño y la estética. García Gómez abate los planos, cuarteo el cromatismo, recorta las figuras, reduce el sentido de las formas y los equilibrios, traduce, en definitiva, a un lenguaje donde el discurso tiende a lo inmediato y a lo directo, fórmulas que favorecen la visión del espectador, su carácter enunciador y su vertical complicidad.

Conclusiones.

Como decía nuestro maestro García Gómez cuando citaba a Egon Schiele en su conferencia sobre los cien años del nacimiento de D. Sebastián García Vázquez: “El arte no puede ser moderno, el arte es eterno”. Y Eterno y Atemporal es el Arte de Francisco García Gómez. Podemos, necesitamos estudiar analíticamente la obra de un artista para intentar penetrar en los conceptos mentales que fraguaron un estilo; buscar raíces, que se remontan en el tiempo, para ver la progresión de una forma de expresarse; intentar comprender y asimilar cómo una forma de vida se entrelaza con la necesidad de comunicación que tiene todo ser humano para dar lugar a la transmisión del pensamiento, consciente o inconscientemente; pero lo importante es el estado de hipnotismo en el que queda nuestro más íntimo ser al tener ante sí una obra de la insuperable calidad técnica y abrumadora capacidad creadora y de ensoñación como la realizada por García Gómez. De ahí surge la necesidad de esta tesis, porque la historia del Arte no debe dejar pasar la figura de este insigne diseñador, pintor y, sobre todo, dibujante apasionado, que no podía resistir la necesidad vital de trasladar al soporte todo lo que pasaba por su mente. Es el comienzo de una andadura que, esperemos, otros seguirán, un camino por recorrer que será el deleite y la satisfacción del que se adentre en él.

A modo de conclusiones se pueden establecer diferentes puntos.

1 Como manifestaba, es necesario, por no decir vital, no dejar que figuras de este calibre caigan en el olvido para generaciones posteriores. Cuando la tierra natal, o de adopción, por momentánea que ésta sea, que nos acoge, esta Sevilla tan de fachada, es tan proclive a desterrar de la memoria a sus hijos más ilustres, y cuando la tecnología desvía los cauces de información a los nuevos cibernéticos, es mayor el compromiso de dar a conocer artistas cuya obra magistral es un claro ejemplo de lealtad y honestidad con el pensamiento propio.

2 La coherencia de su obra con el espíritu que la crea, la energía que irradia cada trazo, cada pincelada, debe ser un aliciente para no dejar de trabajar y buscar con ansia lo que pretendemos. La práctica como la madre de todas las ciencias en una manifestación sincera de expresión.

3 El conocimiento de la trayectoria artística de García Gómez supone, no sólo reconocer su aptitud innata por transformar la realidad que le rodea a través de su prisma personal, sino la capacidad de retener los datos que ofrece el entorno y el genio para adaptarlos a su mensaje.

4 La creación no está supeditada a la técnica, es el conocimiento de la técnica lo que da libertad para actuar de la forma que la mente exija y para que la mano se convierta

casi en algo mecánico, un canal del flujo irresistible que emana de nuestras fantasías e inquietudes.

5 La fusión entre funcionalidad y arte es una idea recurrente también en su obra, utilidad y belleza unidas en pos de retener al espectador ante un mensaje claro y contundente. Luego vendrán las interpretaciones, puesto que las conclusiones que se saquen de una obra de arte siempre estarán ligadas a las experiencias vitales del espectador, pero la contundencia de lo realizado está ahí, por eso su obra gráfica es tan potente y su faceta como ilustrador y diseñador tan buen ejemplo para todos los que tuvimos la suerte de recibir sus enseñanzas, donde era una constante fuente de innovación defendiendo sus principios.

6 El trabajo de recopilación de su obra, el primero que se realiza, da a conocer su exquisita calidad y profundidad temática. Ya fuera pintura al temple, de cola o de huevo; témpera, una de sus técnicas predilectas; óleo y, en alguna ocasión, el acrílico, su toque firme y decidido era capaz de hacer visible cualquier sutil reflexión y pensamiento. Como experto e incansable dibujante dominaba todas las técnicas, incluso aquellas ya casi abandonadas como la punta de plata. Investigador incansable, siempre destacó por su facilidad de adaptación y consecución de resultados novedosos, combinando recursos para la consecución de sus fines.

7 Su amplio bagaje cultural y su sabiduría lo convertían en un conversador buscado y un escritor de primera línea. Como ejemplo baste citar su conferencia "A la sombra del genio", memorable y en el recuerdo para todos los presentes, que versaba sobre como los intereses pictóricos no han sido los primordiales para algunos artistas, poniendo los ejemplos de Leonardo y Velázquez como los mejores exponentes de esta circunstancia.

8 Sirva este trabajo como homenaje a uno de los grandes de la Escuela Sevillana de Pintura, para que su obra sea ejemplo a venideros artistas.

Bibliografía.

A: Escritos de Francisco García Gómez.

- "A la sombra del genio". Lección magistral pronunciada con motivo de la conmemoración de Santa Isabel de Hungría, patrona de la Facultad de Bellas Artes. Noviembre de 2003.
- Alquimia para todos. ABC. Sevilla, 27 de marzo de 1977.
- "Camila". Junio de 2003.
- "Contra el olvido". Presentación de la exposición de Amalio García del Moral en la Fundación El Monte.
- "De Escuela a Facultad, crónica de un largo y laborioso camino". Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de Sevilla con motivo de los primeros veinticinco años de su ingreso como Facultad en la Universidad de Sevilla. 25 de junio de 2004.
- "Don Antonio Seco. In memoriam". ABC.
- "El vuelo de Toral". Contestación al discurso de Ingreso de Cristóbal Toral como Académico de Honor en la Academia de Bellas Artes. 20 de mayo de 2005.
- Informes de Facultad.
- Programas de las Asignaturas.
- "Sebastián García Vázquez: El tiempo detenido".
- "Tradición, vocación y aprendizaje en el arte de la pintura". Discurso de su recepción como académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. 29 de enero de 1999.

B: Artículos en prensa.

- ... 10 pintores andaluces, 10 maestros. El Punto de las Artes. 22 de marzo- 4 de abril de 1991.
- ... 150 años de la Academia de Bellas Artes. Diario de Sevilla. 25 de noviembre de 1999.
- ... ABC. Sevilla, 18 de abril de 1968.
- ... ABC. Sevilla, 13 de marzo de 1970.
- ... ABC. Sevilla, 23 de junio de 1974.
- ... ABC. Sevilla, 21 de noviembre de 1974.
- ... ABC. Sevilla, 10 de febrero de 1982.
- ... ABC. Sevilla, 4 de junio de 1982.
- ... ABC. Sevilla, 19 de marzo de 1985.
- ... ABC. Sevilla, 31 de marzo de 1985.
- ... ABC. Sevilla, 16 de febrero de 2001.
- ... Amor de Sevilla en el cartel de la Semana Santa. ABC, Sevilla, 12 de diciembre de 1993.
- ... ArteSevilla 2000, de nuevo en Fibes. Diario de Sevilla. 13 de enero de 2000.
- ... Cartel de Semana Santa: El Amor de Sevilla. Agenda del cofrade, diciembre de 1993.
- ... Comenzó el Rastrillo de Nuevo Futuro. Diario de Sevilla. 16 de febrero de 2001.
- ... Diseño, cerámica e imaginería en la recta final de la carrera. ABC, Sevilla, 4 de junio de 1982.
- ... Donación de un retrato del rey a la Universidad. ABC, Sevilla, 10 de febrero de 1982.

- ... Donado un retrato del rey a la Universidad. El Correo de Andalucía, 9 de febrero de 1982.
- ... El academicismo de pintores y escultores. Diario de Sevilla. 20 de octubre de 1999.
- ... El Correo de Andalucía, 9 de febrero de 1982.
- ... El placer del arte; arte de ocho creadores sevillanos. El Punto de las Artes. 6-19 de abril de 1990.
- ... El Rastrillo de Nuevo Futuro ya tiene cartel. Casco Antiguo. Sevilla, 8-21 de febrero de 2001.
- ... Exposición de Francisco García Gómez en Sevilla. ABC. Sevilla, 26 de febrero de 1996.
- ... Exposición "Pintores Sevillanos de la realidad" en Hispacys. Diario La Región, 24 de octubre.
- ... Francisco García Gómez. ABC. 5 de diciembre de 1978.
- ... Francisco García Gómez. ABC. 29 de enero de 1999.
- ... Francisco García Gómez pintará el cartel del 94. El Correo de Andalucía. 14 de octubre de 1993.
- ... García Gómez pinta para el Silencio. Diario de Sevilla, 14 de noviembre de 2000.
- ... Homenaje al Aguador de Sevilla. Sevilla Información. 6 de diciembre de 1999.
- ... Homenaje al Aguador de Sevilla. Sevilla Información. 22 de diciembre de 1999.
- ... La duquesa de Alba, académica de Bellas Artes de Sevilla. Sevilla Información. 16 de mayo de 1998.
- ... La marquesa de Méritos, nueva académica de Santa Isabel de Hungría. ABC. Sevilla, 18 de mayo de 2002.
- ... Las caras de la Noticia. ABC, Sevilla, 14 de octubre de 1993.
- ... Muestra pictórica. ABC, Madrid, 1 de diciembre de 1978.
- ... "Pintores y escultores de la Real Academia de Santa Isabel de Hungría", en el Museo de Bellas Artes. ABC. Sevilla, 24 de noviembre de 1999.
- ... Pintura contemporánea de Sevilla. El Diario-La Prensa. 5 de junio de 1978.
- ... Sesión en la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla en recuerdo de Amalio García del Moral. ABC. Sevilla, 15 de marzo de 1995.
- ... Sevilla acoge una muestra con la obra de los académicos de Santa Isabel de Hungría. El Correo de Andalucía. Sevilla, 10 de junio de 1997.
- ... Tres artistas contemporáneos de Sevilla. ABC, 18 de junio de 1978.
- ... Tres pintores sevillanos. ABC, Sevilla, 16 de marzo de 1978.
- ... YA. Madrid, 17 de noviembre de 1960.
- AGUILERA, Esperanza: Francisco García Gómez analiza al Velázquez más humano y desconocido. ABC, Sevilla, 26 de junio de 1999.
- AGUILERA, Esperanza: Francisco García Gómez reflexiona sobre Velázquez "de pintor a pintor". ABC, Sevilla, 26 de junio de 1999
- ANTOLÍN, Mario: Crítica de arte. El Imparcial, 2 de enero de 1979.
- ANTOLÍN, Mario: Taniarte: García Gómez. EL Imparcial. 21 de noviembre de 1978.
- C., S.: Pintores y escultores de la Academia de Bellas Artes exponen en la Maestranza de Caballería. ABC, Sevilla, 3 de junio de 1994.
- CAMACHO GONZÁLEZ, José: XXIII Exposición de Otoño en Sevilla. Gaceta del Arte.
- CAMERO, Remedios: Inaugurada la muestra de pintura, escultura y grabados "Artistas por el Ateneo". ABC. Sevilla, 19 de febrero de 1999.
- CAMPOY, A.M.: ABC de la Artes. ABC. Madrid, 24 de diciembre de 1978.
- CARAZO, Antonio J.: Cartel conmemorativo. Sevilla Información. 17 de marzo de 2000.
- CARMONA, María José: La Junta anima al Rastrillo de Nuevo Futuro a continuar atendiendo a niños desfavorecidos. ABC. Sevilla, 16 de febrero de 2001.
- CARRASCAL, José M^a: Tres pintores sevillanos inauguran una exposición conjunta en Nueva York. ABC. 26 de mayo de 1978.
- CARRASCO, Fernando. ABC, 12 de diciembre de 1993.

- CASTRO ARINES, José de: De las artes y las letras. 22 de noviembre de 1978.
- CORDERO RUIZ, Juan: El cuadro "El alquimista" y su donación al Museo. ABC. Sevilla, 12 de febrero de 1984.
- D.-R., A.: El legado de Alfonso X. El Correo de Andalucía. Sevilla, 12 de febrero de 2003.
- ESTEFANÍA, Julio: De Madrid a Sevilla. Hoja del Lunes. 5 de junio de 1978.
- FERNÁNDEZ, Blas: Siglo y medio de arte académico. Diario de Sevilla. 2 de octubre de 1999.
- GARCÍA-OSUNA, Carlos: Realismos. ABC de las Artes. 27 de febrero de 1998.
- GARCÍA VIÑOLAS, M.A.: García Gómez. Diario Pueblo. Madrid, 29 de noviembre de 1978.
- GÓMEZ, José M^a: Nuevo Académico. El Correo de Andalucía. Sevilla, 2 de febrero de 1999.
- GONZÁLEZ-BARBA, Andrés: La Academia de Bellas Artes dedica una exposición al Jubileo 2000. ABC. Sevilla, 14 de marzo de 2001.
- H.C., R.: El Cristo del Amor preside el cartel de la Semana Santa de 1994. El Correo de Andalucía. 12 de diciembre de 1993.
- IGLESIAS, Pepe: "9 pintores": la afinidad está en el amor por la obra bien hecha. El Correo de Andalucía. 3 de febrero de 1991.
- KINDELAN, Conchita de: García Gómez. Diario de Pueblo, 22 de noviembre de 1978.
- LORENTE, Manuel: El arquetipo de García Gómez. ABC. Sevilla.
- LORENTE, Manuel: Francisco García Gómez: aportación a Sevilla. ABC. Sevilla, 4 de febrero de 1984.
- LORENTE, Manuel: Francisco García Gómez. La fantasía hecha realidad. ABC. Sevilla, 5 de enero de 1978.
- LORENTE, Manuel: Homenaje. ABC de las Artes. 19 de diciembre de 1997.
- LORENTE, Manuel: La temporada artística inaugurada en "La Pasarela". Diario Pueblo. 24 de septiembre de 1963.
- LORENTE, Manuel: Maestros sevillanos en París. ABC. Sevilla, 21 de diciembre de 1979.
- LORENTE, Manuel: Nueve pintores. ABC, Sevilla, 21 de febrero de 1991.
- LORENTE, Manuel: Nuevo Catedrático de Bellas Artes. Diario Pueblo, 26 de junio de 1974.
- LORENTE, Manuel: Un pintor obsesionado por la técnica. Diario Pueblo, 27 de enero de 1972.
- L., S.: La Sala Chicarrereros acogerá una muestra de retratos realizados por artistas sevillanos desde el siglo XIX. ABC. Sevilla, 7 de octubre de 1995.
- L., S.: Un clásico vivo en la Academia. ABC, Sevilla, 30 de enero de 1999.
- MOLINA, Manuel M.: Miserias y esperanza. El Correo de Andalucía. 23 de abril de 1989.
- MONTENEGRO, Raquel: Nuevo cartel para el Rastrillo. ABC. Sevilla, 27 de enero de 2001.
- MONTOYA, José Luis: Cartel macareno de García Gómez. ABC. Sevilla, 4 de marzo de 2000.
- MONTOYA, José Luis: EL Patio. ABC, Sevilla, 16 de octubre de 1993.
- MONTOYA, José Luis: EL Patio. ABC, Sevilla, 3 de septiembre de 1997.
- MONTOYA, José Luis: EL Patio. ABC, Sevilla, 29 de enero de 1999.
- MONTOYA, José Luis: EL Patio. ABC, Sevilla, 7 de enero de 2001.
- MONTOYA, José Luis: Francisco García Gómez hará el cartel del Rastrillo de Sevilla. ABC. Sevilla, 15 de julio de 2000.
- MONTOYA, José Luis: Francisco García Gómez inaugurará esta tarde en Sevilla una exposición de sus pinturas. ABC. Sevilla, 21 de febrero de 1996.
- MONTOYA, José Luis: García Gómez trabaja en interpretaciones religiosas. ABC. Sevilla, 24 de julio de 2000.

- MONTROYA, José Luis: La Academia de Bellas Artes hispalense organiza dos exposiciones con académicos. ABC. Sevilla, 25 de julio de 1999.
- MORILLO, J.: La marquesa de Méritos fue acogida como académica de Santa Isabel de Hungría. ABC. Sevilla, 18 de mayo de 2002.
- MUÑOZ, Rafael: Austeridad de la mirada. Diario de Sevilla. 7 de julio de 1996.
- MUÑOZ, Rafael: García Gómez, divagaciones en el misterio de su obra pictórica. El Correo de Andalucía, 14 de diciembre de 1986.
- MUÑOZ, Rafael: García Gómez, luz y penumbra (II). Sevilla Información, 29 de mayo de 1999.
- MUÑOZ, Rafael: García Gómez, maestro sevillano de la pintura. Sevilla Información. 15 de mayo de 1999.
- MUÑOZ, Rafael: García Gómez o la pintura de siempre (I). Sevilla Información, 22 de mayo de 1999.
- MUÑOZ, Rafael: García Gómez: una pintura universal. Dominical, 9 de diciembre de 1984.
- MUÑOZ, Rafael: Gran resonancia en Sevilla de la muestra realista "Existencia". El Correo de Andalucía. 3 de mayo de 1989.
- MUÑOZ, Rafael: La pintura nos mira. Sevilla Información, 22 de mayo de 1999.
- MUÑOZ, Rafael: Nueve pintores, nueve formas diferentes. El Correo de Andalucía. 12 de febrero de 1991.
- MUÑOZ, Rafael: Punto y aparte. Sevilla Información, 29 de mayo de 1999.
- MUÑOZ, Rafael: Una realidad distinta para una pintura diferente. El Correo de Andalucía. 23 de abril de 1989.
- NAVARRO ANTOLÍN, Carlos: Fallece el pintor, catedrático y académico Francisco García Gómez. Diario de Sevilla, 28 de julio de 2011.
- OLMEDO, Manuel: Francisco García Gómez. ABC, 27 de noviembre de 1974.
- PALOMO, Bernardo: Pintura sevillana. Diario de Jerez. Jerez, 8 de marzo de 1996.
- PAREJA, Enrique: El alquimista. Diario de Sevilla. 7 de julio de 1996.
- PÉREZ DE AZOR, José: García Gómez, la obra bien hecha. El Punto de las Artes. Madrid, 1-7 de marzo de 1996.
- PÉREZ GUERRA, Ángel: García Gómez, el hombre que todo lo convertía en dibujo. ABC, Sevilla, 29 de noviembre de 1998.
- PÉREZ GUERRA, Ángel: García Gómez: El pintor está perdiendo la capacidad de fabulación. ABC, Sevilla, 29 de enero de 1999.
- RECIO, Francisco Javier: García Gómez plasma en el Cristo del Amor su visión de la Semana Santa. Diario 16. 12 de diciembre de 1993.
- SUÁREZ, Eva: El Arte de la Academia. Diario 16. 10 de junio de 1997.
- TORRES MARTÍN, Martín: García Gómez, un moderno realista sevillano. El Correo de Andalucía. Sevilla, 8 de diciembre de 1976.
- TORRES MARTÍN, Martín: Tres pintores sevillanos, García Gómez, García Ruiz y Borrás, en Nueva York. El Correo de Andalucía. 20 de junio de 1978.
- V., J.M.: Francisco García Gómez, el temple del cartelista. El Correo de Andalucía. 20 de octubre de 1993.

C: Artículos en prensa con referencia incompleta.

- ... García Gómez
- ... García Gómez, autor del cartel de la cabalgata.
- ... García Gómez donó un cuadro al Museo de Bellas Artes. ABC, Sevilla.
- ... García Gómez: su fantástica realidad expuesta en Madrid.
- ... Nuevo paso de la hermandad de Santa Cruz. ABC.

- G. I.: Francisco García Gómez.
- LORENTE, Manuel: Francisco García Gómez. La fantasía hecha realidad. ABC, Sevilla.
- LORENTE, Manuel: García Gómez expondrá en USA.
- LORENTE, Manuel: García Gómez: su fantástica realidad, expuesta en Madrid. ABC, Sevilla.
- LORENTE, Manuel: Labor de la cátedra de Dibujo Decorativo. ABC.
- OLMEDO, Manuel: La Exposición de Primavera. ABC.
- RUBIO, Javier: Pintores sevillanos de la realidad. Revista Blanco y Negro.
- TORRES MARTÍN, Ramón: Dibujos de doce artistas sevillanos en el Ateneo. 1977
- TRUJILLO, Antonio: Realismo evocador y simbólico de García Gómez.

D: Catálogos de exposiciones de García Gómez.

- I Exposición Nacional de Escuelas de Bellas Artes. Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Santander, 27 de julio-12 de agosto, 1961.
- 10 Pintores andaluces en Osuna. Salón de Exposiciones de la Fundación de Cultura "García Blanco". Osuna, 8-23 de marzo de 1991.
- 10 Pintores de hoy. Galería Heller. Madrid.
- 12 Pintores. Galería de Arte Melchor. Sevilla.
- 9 Pintores. Galería "Jan El Jalili". Sevilla, 1-30 de febrero de 1991.
- Arte Sevilla, Galería Haurie. Palacio de Congresos y Exposiciones. Sevilla, 13-17 de enero de 2000.
- Contemporary Artists from Seville. Hastings Gallery. Nueva York, 24 de mayo-30 junio de 1978.
- Dibujantes de Sevilla. Sala de Exposiciones de la Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla. Sevilla, 20 de enero- 7 de febrero de 1976.
- El arte en el mundo de los toros. Fundación El Monte. Sevilla.
- El Placer del Arte. Galería Riol. Madrid, febrero-marzo de 1990.
- Exposición de Dibujos. Excmo. Ateneo de Sevilla. Sevilla, enero de 1971.
- Exposición de Dibujos de Francisco García Gómez. Excmo. Ateneo de Sevilla, mayo de 1967.
- Exposición Homenaje a D. José Hernández Díaz. Museo de Bellas Artes. Sevilla, 5 de diciembre de 1997- 8 de enero de 1998.
- Francisco García Gómez. Galería Haurie. Sevilla, 1996.
- Francisco García Gómez, Obra Reciente. Galería Haurie. Sevilla, 21 de febrero-16 de marzo de 1996.
- García Gómez. Galería TaniarTe86. Madrid, 15 de noviembre al 14 de diciembre de 1978.
- Los temas religiosos vistos por los artistas de la Academia. Casa de los Pinelo. Sevilla, 13 de marzo- 5 de abril de 2001.
- Nombres máximos, formatos mínimos. Galería Haurie. Sevilla, 3-19 de septiembre de 1992.
- Obras de los académicos de Santa Isabel de Hungría. Sevilla, junio de 1997.
- Phantastischer Realismus in Spanien. Palacio Palffy, Viena. 6-26 de octubre de 1975.
- Pintores y escultores de hoy. Exposición Antológica. Club Urbis. Madrid.

- *Pintores y escultores de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría II.* Sala de Exposiciones de la Real Maestranza de Caballería. Sevilla, 31 de mayo- 15 de junio de 1994.
- *Pintores y escultores de las Academias Andaluzas de Bellas Artes.* Sala Imagen. Sevilla, 1999.
- *Pintores sevillanos de la Realidad.* Galería Hispacys, París.
- *Pintura y Dibujo. Exposición Colectiva de Artistas Sevillanos.* Galería de Arte “La Pasarela”. Sevilla, 16-30 de mayo de 1968.
- *Realidad Española.* Centro Difusor de Arte “Kandinsky”.
- *Realismo 97.* Galería de Arte “Castelló 120”. Madrid, 4-19 de febrero de 1997.
- *Reencuentro, Exposición de profesores de la Facultad de Bellas Artes.* Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes. Sevilla, 31 de enero- 20 de febrero de 2001.
- *Sección de Bellas Artes.* Sala Zurbarán del Ateneo de Sevilla. Sevilla.
- *Segunda Bienal Nacional de Pintura y Escultura (VIII Salón de Invierno).* Museo Provincial de Bellas Artes. Málaga, 1974.
- *TanarTe 86.* Fiac79. París.
- *Tres pintores sevillanos de hoy en Galería Lorca.* Galería Lorca. Bilbao, 1978.
- *XXXIX Exposición de Otoño.* Real Maestranza de Caballería. Sevilla, 1990.

E: Referencias en publicaciones y revistas.

- ...Boletín del “Center for Cross-Cultural Study”, Verano 1978.
- ... Diccionario Secreto de la Semana Santa. Pag. 153.
- ... En el Museo Español. Guadalimar.
- ... Gran Enciclopedia de Andalucía. Pag. 1645.
- ... Vivir Sevilla. Nº2. 1985.
- AGUDO, Antonio: *Figuras y tendencias.* Revista desconocida.
- DELGADO ALBA, Juan y otros. *Semana Santa en Sevilla* (tomo segundo). Biblioteca de Ediciones Andaluzas S.A. Sevilla, 1982.
- GALÁN, Luis: *Francisco García Gómez: drama de la temporalidad.* Guadalimar. Noviembre de 1978.
- HERRERO, Paloma: *Francisco García Gómez: El Realismo como Mito.* Artes Plásticas.
- MARTÍNEZ DE LA HIDALGA, Rosa: *Pintores y escultores sevillanos de hoy.* Revista desconocida. Madrid, 1 de enero de 1974.
- PAREJA LÓPEZ, Enrique y otros. *Historia del Arte en Andalucía.* Tomo VIII. Ediciones Gever. Sevilla, 1991.
- PONCE EZQUERRA, J.F.: *Crónicas.* ARTEGUA Nº42. 15 de diciembre de 1978.
- TORRES MARTÍN, Ramón: *Los pintores sevillanos de la realidad.* Artes Plásticas.
- TRUJILLO, Antonio: *Realismo evocador y simbólico de García Gómez.*
- ZAMBRANA, Antonio y otros. Museo Contemporáneo de la Universidad de Sevilla. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1989.

F: Otra bibliografía consultada.

- ALEXANDER, C., *Tres aspectos de matemática y diseño y la estructura del medio ambiente*. Tusquets Editores. Barcelona, 1980.
- ANDERSEN, Dahl. *Principios generales de la comunicación visual*. Seminarios Ediciones S.A. Madrid, 1975.
- ARENAS GONZÁLEZ, Hilario y otros. *Esperanza Macarena en el XXV aniversario de su Coronación Canónica*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1989.
- ARGAN ET ALT, G.C., *El pasado en el presente*. Ed. GG. Barcelona, 1977.
- BARNICOAT, John. *Los carteles su historia y su lenguaje*. Ed. GG. Barcelona, 1973.
- BEARDSLEY, Monroe C. y HOPERS, John. *Estética (Historia y Fundamentos)*. Ed. Cátedra. Madrid, 1988.
- BORRÁS GUALIX, Gonzalo M. y otros. *Introducción General al Arte*. Ediciones Istmo. Madrid 1988.
- BROWN, Jonathan. *Velázquez (la técnica del genio)*. Encuentro ediciones. Madrid, 1998.
- CÁRCELES PASCUAL, Juan F., *Pintura al temple como medio de expresión plástica*. Padilla Libros. Sevilla, 2008.
- CASTRO LUNA, Manuel. *Gustavo Bacarisas (1872-1971)*. Arte Hispalense. Sevilla, 2005.
- CHASTEL, André. *El grotesco*. Ed. Akal. Madrid, 2000.
- CHAVARRI, Raúl. *Nuevos maestros de la pintura española*. Instituto de Cultura Hispánica. Madrid, 1974.
- CIRICI PELLICER, Alejandro. *Historia del arte español* (dos tomos). Ed. Labor. Barcelona, 1955.
- CONTENAU, George y otros. *Historia general del arte* (dos tomos). Montaner y Simón S.A. Barcelona, 1958.
- COVELO, J.M., *Ressendi*. Guadalquivir Ediciones. Sevilla, 2000.
- ECO, Umberto. *Historia de la fealdad*. Debolsillo. 2013.
- EGUIZÁBAL, Raúl y otros. *El cartel moderno francés*. Ediciones Aldeasa. Madrid, 2001.
- ENEL, F., *El Cartel. Lenguaje/Funciones/Retórica*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1977.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. *Escuela de Alcalá de Guadaíra y el paisajismo sevillano*. TF Artes graficas. Sevilla, 2002.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan y otros. *Emilio Sánchez Perrier 1855-1907*. Fundación El Monte. Sevilla, 2000.
- FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan y otros. *Los paisajes andaluces: hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Junta de Andalucía. Sevilla, 2007.
- FIEL, D.M. , *Rembrandt*. Grange Books. Kent, 2007.
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Universidad de Granada. Granada, 1976.
- GOMBRICH, E.H., *El Sentido del Orden*. Estudio sobre la Psicología de las Artes Decorativas. Random House Mondadori S. A. 1999.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estas mirando?* Ed. Taurus. Madrid, 2013.
- GUIGON, E., *Gustave Doré*. Ediciones del Umbral. 2004.
- HOGG, J., *Psicología y artes visuales*. GG. Barcelona, 1975.
- HOSPERS, John. *Significado y Verdad en el Arte*. Fernando Torres Editor S.A. Valencia, 1980.
- HUIDOBRO, Concha. *Durero grabador*. Electa. Madrid, 1999.

- KAGANÉ, L., *Bartolomé Esteban Murillo*. Ediciones Parkstone/Aurora. Bournemouth, 1995.
- LECALDANO, Paolo y otros. *Clásicos del Arte* (Enciclopedia). Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1976.
- LÓPEZ CHUCHURRA, Osvaldo. *Estética de los elementos plásticos*. Editorial Labor S.A. Barcelona, 1971.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Historia del Arte* (dos tomos). Ed. Gredos. Madrid, 1974.
- MATEOS DE LOS SANTOS, Guillermo. *Un siglo de carteles festivo-religiosos en Sevilla (1881-1987)*. Grafur. Granada, 1988.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. *La pintura en el barroco*. Espasa. Barcelona, 1988.
- MURANI, Bruno. *Artista y designer*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1974.
- MUNARI, Bruno. *Diseño y comunicación visual*. GG. Barcelona, 1973.
- PIJOAN, J., *Historia del arte* (10 tomos). Salvat Editores S. A. Barcelona, 1973.
- RAFOLS, J.F., *Historia del arte*. Ed. Ramón Sopena. Barcelona, 1954.
- RENAU, J., *Función Social del Cartel*. Fernando Torres Editor. Valencia, 1976.
- RINCON, Wifredo. *El autorretrato en la Pintura Española*. Fundación Cultural Mapfre Vida. Madrid, 1991.
- ROJAS, Carlos. *El mundo mítico y mágico de Picasso*. Ed. Planeta. Barcelona, 1984.
- SATUE, Enric. *El diseño gráfico desde los orígenes hasta nuestros días*. Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- SCHNEIDER, N., *El arte del retrato*. Ed. Taschen. Colonia, 1995.
- VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la Pintura Sevillana*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1992.
- VALDIVIESO, Enrique. *La Pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Ediciones Galve. Sevilla, 1993.
- VALDIVIESO, Enrique. *Pintura Barroca Sevillana*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 2003.
- WESCHER, H., *La historia del collage*. GG. Barcelona, 1976.
- WOERMANN, K., *Historia del Arte* (6 tomos). Montaner y Simón S.A. Barcelona, 1959.
- WÖLFFLIN, H., *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*. Ed. Óptima. Madrid, 2002.