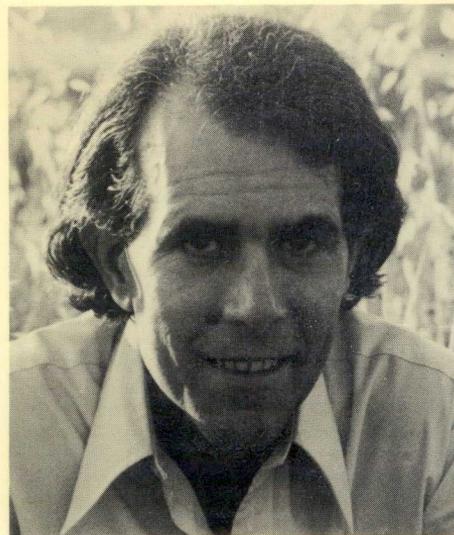
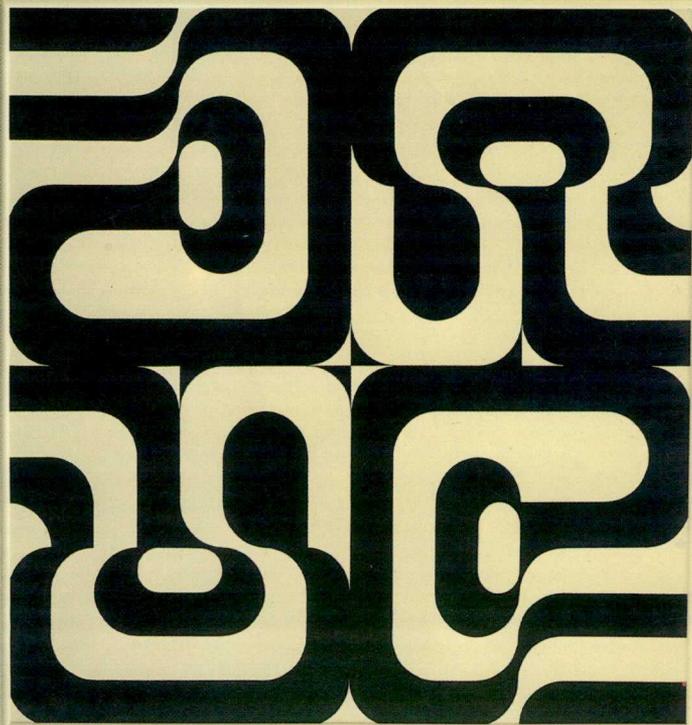


JACINTO LÓPEZ GORGÉ

Barbadillo

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS



Andaluz, de la provincia de Sevilla, Barbadillo ha recibido el legado de la antigüedad a través de las tradiciones populares de su tierra. Este legado, integrado en su personalidad por cauces emocionales, unido a una mente inquieta y experimental, le ha llevado a la más absoluta vanguardia artística con una obra que es una investigación poética, simultánea, del futuro y del pasado del hombre, reflejo de la búsqueda de la identidad propia por la humanidad, en una época que anhela la unidad y se dirige hacia la universalidad de la cultura

A lo largo de un proceso que bajo la perspectiva de hoy aparece como extraordinariamente lógico, coherente y riguroso, este artista ha llegado a su obra actual nutriéndose de la savia de sus vivencias infantiles y juveniles y de sus

Barbadillo



JACINTO LÓPEZ GORGÉ

Poeta, antólogo, periodista.

*Miembro de la Asociación Española de Críticos
Literarios y de la Association Internationale
des Critiques Littéraires.*



DIRECCION GENERAL DEL PATRIMONIO ARTISTICO Y CULTURAL

c 420/2

Barbadillo



R 177876

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE
EDUCACION Y CIENCIA.

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.

Imprime: Gaez, S. A. Ctra. Nacional n.º III - Km. 25.200.

Depósito legal: M-40.200-1977.

I.S.B.N.: 84-369-0513-X

Impreso en España.

EL PINTOR Y SU PINTURA

INTRODUCCION

De la singular obra plástica de Manuel Barbadillo no se sabe todo lo que debiera saberse. Al menos hoy, en España, no es lo suficientemente conocida. Su difusión se ha producido, más bien, a través de cauces ajenos a los tradicionales de divulgación de la obra artística. Ha sido estudiada, discutida y analizada en simposiums internacionales y ha sido también objeto de tesis universitarias y de vivas polémicas en estos ambientes. El nombre del pintor Barbadillo quizá sea más conocido entre arquitectos, sociólogos y psicólogos, lingüistas y matemáticos, que entre los habituales visitantes de las Galerías. Parte de ello es debido a la actitud del propio artista, que —ajeno al vaivén de las modas de cada temporada— desarrolla su obra serena y pacientemente junto al mar y la montaña en las afueras de Torremolinos, donde vive. Hasta la fecha sólo ha realizado en Madrid dos exposiciones individuales, con

más de 10 años de intervalo entre una y otra.

Lo peor es que Barbadillo no parece demasiado preocupado por ello. Yo le conozco desde hace suficiente tiempo como para saber que está mucho más interesado por llevar la realización de su obra tan lejos como le sea posible, que por recoger sus frutos. Le he visto cómo rechazaba proposiciones para colaborar en proyectos que podrían hacer sonar su nombre, ante la perspectiva de tener que abandonar temporalmente su trabajo o alterar su "tempo" vital. Y cómo se evadía, por el mismo motivo, de ofrecimientos de exposiciones en alguno de los grandes museos del mundo.

Pero su obra es de tal importancia que, de su paso por la pintura, el Arte no va a quedar incólume. Su obra es toda una propuesta, y no sólo artística, de consecuencias todavía imprevisibles. Propuesta que bien podría transformar por completo nuestra tradicional concepción del Arte, ya que bajo la consideración del Arte como modo de conocimiento, Barbadillo ha abierto una brecha en un muro hasta hoy inexpugnable.

El pintor Barbadillo ha logrado un anhelo de siglos. Ha puesto de manifiesto las normas que subyacen ocultas bajo el hecho artístico y que constituyen su verdadero lenguaje, cuya codificación, al menos, en su propia obra, ha formulado de forma exacta.

El mismo lo ha explicado muy bien, con pocas palabras: "Mi objetivo es confirmar mi creencia de que, por debajo de un fenómeno estético, hay siempre una razón que podría ser representada en términos de relaciones matemáticas, o ritmos, las cuales, en mi opinión, constituyen el verdadero lenguaje del Arte". ¿Qué otra cosa sino proporciones, ritmos y relaciones matemáticas, obsesionaba a los antiguos griegos, a Leonardo o a los más conscientes de los artistas de todas las épocas? Este lenguaje, que sería el mismo para todas las artes, y que se correspondería también con el de todos los

campos coetáneos de expresión, en nuestra civilización, "inquisitiva y naturalista", no es otro que el de la Naturaleza. "La disparidad del mensaje del Arte en épocas diferentes, se debería a los distintos niveles de percepción de la realidad en cada una de ellas, propios de un proceso dinámico en el que cada generación toma el relevo de la anterior. Y las diferencias entre los diversos artistas de una época determinada, serían debidas a la multiplicidad de aspectos de la realidad, disminuyendo estas diferencias a medida que la decantación del tiempo va integrando los estilos individuales en el estilo de la época."

De qué manera y con qué silencio ha llevado Barbadillo a cabo esta revolución, incipiente ya en Mondrian y cuyas raíces tendrían que buscarse en el Cubismo, es lo que me propongo relatar aquí, describiendo el proceso de desarrollo y maduración de su obra y su personalidad y buscando la clave en los acontecimientos que contribuyeron a formarle o determinaron sus decisiones.

INFANCIA Y CARACTER

Manuel Barbadillo nació en Cazalla de la Sierra, provincia de Sevilla, en junio de 1929. Sus padres fueron Manuel Barbadillo Delgado, abogado gaditano de Sanlúcar de Barrameda, y Manuela Nocea Lorenzo, hija de un agricultor y ganadero de Cazalla, que pasaba los veranos en Sanlúcar. El matrimonio llegó a tener ocho hijos, cinco varones y tres niñas. Manolo fue el tercero.

Hasta los 3 años de edad, en que su familia se traslada a Sevilla, Barbadillo vivió en Cazalla. Y luego, cuando la familia cambia de domicilio, vuelve a pasar largas temporadas en el campo, con sus abuelos, por motivos de salud, manteniendo el contacto con su pueblo natal,

donde la familia sigue veraneando, hasta que alcanza la edad de los 14 ó 15.

Estas primeras vivencias infantiles son determinantes en la formación de su carácter. Y así, aunque Barbadillo es uno de los más cultos e inteligentes de nuestros pintores, también es, al mismo tiempo, uno de los de inclinaciones menos sofisticadas. De aquella época le quedaría el amor por las cosas sencillas y naturales, por las montañas y los árboles. De ahí, su incomodidad de hoy en la ciudad y su gusto por la vida sin complicaciones de los pueblos.

El amor por la tierra, y por todo lo simple y elemental, ha dado a su personalidad un equilibrio poco frecuente, porque estando muy dotado para la lógica y el pensamiento abstracto, confía mucho más en la percepción intuitiva, y en su emoción frente a las cosas concretas, que en los datos que de la reflexión obtiene.

Esta aparente contradicción es, creo yo, una de las claves fundamentales de su personalidad y de su obra. Trátase de un dualismo, panteísta y antimaniqueo, de difícil comprensión, tanto para la mentalidad romántica como para la clásica. Barbadillo viene a ser ambas cosas al mismo tiempo. Y ello queda patente en su obra — de la que es tal vez su misma esencia —, como se verá a lo largo de su biografía.

Significativamente, de su pintura se ha dicho que en ella "todo es nuevo y antiguo al mismo tiempo" (*). Muy coherente con esto, resulta la siguiente declaración del propio Barbadillo: "Las dos experiencias que han dejado más profunda huella — intelectual y emocional — en mi personalidad adulta, han sido Marruecos y Nueva York. Marruecos despertó en mí el Sentimiento, y me ligó emocionalmente a la Antigüedad, a todos los hombres que nos han precedido. Nueva York, adonde llegué de la

(*) Ramón Saéz: "Exposiciones en Madrid". Pág. Arte; "Arriba", Madrid 8-12-74.

España del subdesarrollo en 1959, fue un puñetazo que me dejó, desnudo y temblando, en el suelo. Las impresiones de mi primer año allí las ha expresado García Lorca en su "Poeta en Nueva York" mucho mejor que pueda yo hacerlo. Cuando me recuperé, todo mi bagaje había desaparecido y tuve que ponerme pacientemente a hacerme, entero, de nuevo."

En 1966, metido ya de lleno en su obra modular (aunque con composiciones menos complejas que las actuales), un amigo suyo, andaluz, frente a uno de sus cuadros, diría que era "como la decoración de un lebrillo".

Sin embargo, en 1968 Barbadillo se valía del ordenador electrónico para el desarrollo de sus ideas.

El ambiente y las costumbres de la casa paterna, en Sevilla, durante toda la infancia y adolescencia, muy bien podrían calificarse de espartanos. Vivían bien, con desahogo económico. Pero don Manuel, el padre, era hombre extremadamente rígido y autoritario. Con los estudios de sus hijos, al menos en lo que respecta a los varones, se mostraba en exceso exigente. Manolo hizo todo el Bachillerato sin un sólo suspenso y, sin embargo, aún recuerda el terror que le embargaba a la hora de presentar a su padre las calificaciones semanales. Si éstas no le satisfacían —y no le satisfacían casi nunca— su primera reacción consistía en un par de bofetadas. "El dinero del domingo —cuenta Barbadillo— se evaporaría y el día entero tendríamos que pasarlo en nuestro cuarto estudiando, o al menos haciendo como que estudiábamos. En los días laborables, el horario se llevaba a rajatabla: quince o veinte minutos para llegar del colegio a casa (el tiempo imprescindible), almuerzo y vuelta al colegio, del que regresábamos hacia las siete de la tarde. A partir de entonces, al cuarto a estudiar, hasta la hora de la cena. Y enseguida, a la cama. En casa no se podía poner la radio, ni llevar amigos. Menos aún

leer tebeos o novelas. Las horas de las comidas eran temibles, ya que en la mesa salían a relucir todas nuestras fechorías, y rara vez se acababa la comida en paz”.

La vida en casa de los Barbadillo resultaba, pues, difícil y angustiosa, influyendo grandemente en el futuro pintor. Así que cuando más tarde don Manuel decidiera cortar en seco las incipientes aficiones artísticas de su hijo, las cosas empeoraron de tal modo, y llegaron a tales extremos de tensión, que sólo la creencia en una vocación y una fuerza interna, explicaría que el joven Barbadillo no claudicase en aquellos inseguros años adolescentes.

Quizá hubiera que buscar en un ambiente tal de oposición, y de férrea disciplina, su tendencia a desconfiar de todos los valores que no han sido revisados por el juicio crítico; así como las circunstancias que le hipersensibilizarían y consolidarían su vocación, en las cuales se forjaría también su integridad artística y su tenacidad.

APRENDIZAJE

Desde el traslado a Sevilla de la familia, hasta su separación de ella, vivió Barbadillo en esta ciudad. No recuerda ya cuando cojió un lápiz por vez primera, pero cree que la afición al dibujo nació con él. En aquellos años infantiles, el lápiz fue protagonista de sus ratos mejores. No era fácil encontrar uno en su casa, pero en la de su abuela, que por entonces vivía también en Sevilla, en otra planta del mismo edificio, tenía todos los que necesitaba. Ella los utilizaba como reclamo para atraer a este nieto por el que sentía predilección. Manolo pasa largas horas con su abuela, que está siempre sentada a la mesa camilla, contándole cosas, mientras

hace punto. Y él dibuja y dibuja sin que le falte nunca lápiz y papel.

En el intento de situar la fecha de alguna de sus primeras experiencias infantiles relacionadas con el dibujo, Barbadillo quiere recordar que estando todavía en un colegio donde permaneció entre los 4 y los 6 años, le castigaron un día al "cuarto de las ratas". Metido allí, en aquel almacén oscuro lleno de bultos y de sombras indefinidas, y atenazado por un inevitable terror infantil, se deja caer sobre un cajón con el que tropieza, y llora inconsolablemente. De pronto su mano se desliza por una grieta del cajón y descubre que el interior contiene gran cantidad de lápices y cuadernos. Cuando comprende lo que tiene entre las manos, la angustia le desaparece instantáneamente para dar paso a la incredulidad y, luego, a una alegría enorme ante el tesoro que acaba de descubrir.

Sin embargo, en sus años escolares no fue un alumno destacado en las clases de dibujo. Por aquel tiempo dibuja de su imaginación, con la soltura y la libertad de toda su fantasía. Los dibujos de un modelo de barro o de yeso los encaja bien, pero los ensucia con los dedos y no logra acabar nunca la interminable labor del difuminado.

Ya con 10 ó 12 años, en un álbum para sellos que el padre regaló a cada uno de los hermanos, Manolo Barbadillo, despreciando la filatelia, empleó el suyo para dibujar en todas las páginas en blanco de sus gruesas hojas. Un buen día don Manuel se tropezó con el álbum, y le debieron impresionar los dibujos. Se los enseñó a José Arpa, decano de los pintores de Sevilla por aquel entonces, y éste le aconsejó que el muchacho debiera aprender a pintar. El padre lo envió al estudio del viejo pintor, donde el pequeño Manolo se pasaba un par de horas, todas las tardes, al salir del colegio. El niño y el anciano congenian bien. Manolo saborea cada sensa-



ción: el olor de la pintura y del aguarrás, la atmósfera del estudio, las paletas con los colores limpios cerca del borde y las mezclas en el interior, los tubos de óleo por todas partes... Disfruta especialmente con la conversación. El pintor, hombre de pocas palabras, le cuenta, sin embargo, anécdotas e historias de su juventud. Le muestra sus grandes paisajes del Cañón del Colorado, pintados en los años que pasó en América. Le habla de sus viajes... Manolo Barbadillo llegó a tomar un afecto muy profundo a su maestro, ya de 80 años, durante el tiempo que permaneció junto a él. Pero Arpa le pone a dibujar al carboncillo aquellos mismos cacharros de barro del colegio, cuando al aprendiz de pintor lo que le gusta es dibujar caballos y cosas vivas, que ya desea pintar en color. Y su iniciación a la pintura se va retrasando.

Barbadillo asistió a estas clases por espacio de dos años. No llegó a utilizar el color, salvo un ejercicio o dos, al pastel, de objetos de barro cocidos y de alguna manzana. Pero un aciago día, su padre descubre que a veces falta al estudio, muy distante por cierto de la casa. Y para don Manuel, "todos los días" significa exactamente "todos los días". Y sin más, tajantemente decide que puesto que le había ofrecido una oportunidad y él no la había aprovechado, a partir de aquel momento no quiere verle dibujar un sólo monigote en parte alguna.

Manolo tiene por entonces alrededor de 13 años, y como su afán por dibujar se hace más fuerte cada día, los problemas con su padre van creciendo y repitiéndose con mayor frecuencia. Don Manuel ha tomado la absoluta determinación de cortar el impulso de su hijo, pero el muchacho, aunque a hurtadillas, sigue dibujando en todos los cuadernos, en todos los papeles, en todos los libros y en todas partes. Un nuevo compañero de curso, con el que Manolo coincide camino del colegio, se convierte en su amigo poco tiempo después.

Emilio —tal es su nombre— era hijo del dueño de un taller de alfarería de Triana, y piensa hacerse escultor. Influidado por el ambiente del taller de su padre, al que ayuda en los ratos libres, Emilio sueña con la escultura y está ya muy avanzado en el dominio del barro, la escayola y otros materiales. Al concluir el Bachillerato, ingresaría en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, causando gran decepción a sus profesores del colegio, que le preferían para otras carreras universitarias, y ante la envidia de Manolo. Andando el tiempo, este Emilio —Emilio García Ortiz— sería uno de los miembros, tal vez uno de los fundadores, de un grupo —la joven Escuela Sevillana— que a principios de los años cincuenta lucha por sacar el arte local del marasmo en que se encuentra.

Esta amistad de la adolescencia se mantiene ininterrumpidamente durante el resto del Bachillerato. Barbaddillo, siempre que puede, acompaña a su amigo al taller del padre. Y dibuja con él y trabaja algo el modelado. Y hasta realizan algunos proyectos juntos. Mientras tanto, va aprobando, aunque con grandes dificultades, los restantes cursos del Bachillerato, al tiempo que la situación en su casa se le va haciendo más difícil cada día. Pero supera el séptimo curso y aprueba también la Revalida —aquel tremendo Examen de Estado en la Universidad, del Plan 1938— a la primera tentativa. Hasta entonces, y no sólo en el taller de cerámica, había seguido dibujando. Lo hacía también en clase, donde con otro compañero se empeñaba además en un especie de revista, con ilustraciones al estilo de los “comics”, que va pasando de mano en mano entre todos los condiscípulos. Y cultiva el dibujo libre y de imaginación y comienza a interesarse por el retrato, realizando algunos —los primeros que hizo— de sus propios compañeros. Pero no ha tenido aún la oportunidad de hacer sus primeras pruebas con el color.

“Cuando terminé el Bachillerato — me cuenta Barbadillo — le dije a mi padre que quería entrar en la Escuela Superior de Bellas Artes (Santa Isabel de Hungría) de Sevilla. Algunos de mis amigos ya habían ingresado y otros se presentaban aquel año. Mi padre se negó rotundamente. Para él, eso no era una carrera. Le expliqué que allí, además de aprender a pintar, se obtenía un título de profesor de dibujo. Pero fue inútil. Entonces, yo le propuse estudiar Arquitectura, la cual podría haber sido una “carrera” muy a propósito para mí. Pero tenía que ser en Madrid y... ¡habría que verme a mí suelto en Madrid! Durante aquel verano, mi padre tuvo varias conversaciones “de hombre a hombre” conmigo. El —decía— no quería influir en mi decisión. Yo debería decidir por mí mismo, ya que se trataba de mi futuro. Además, él no iba a vivir eternamente y nosotros —sus hijos— pronto tendríamos que depender exclusivamente de nosotros mismos. Era hora de sentar la cabeza y adoptar una actitud digna ante la vida. Todo eso de la vocación, de la fuerza interior... todo eso era literatura. Era la fuerza de voluntad la que forzaba el destino del hombre y hacía de él una persona de bien. Derecho le parecía una carrera apropiada a mi carácter y a mis cualidades. Una carrera que estabilizaba a la persona, la hacía realista... y tenía muchas salidas. Mi padre murió hace unos años y ya no le puedo dar esta satisfacción pero, curiosamente, y por razones que ninguno de los dos podíamos prever entonces, he venido a estar de acuerdo con él en algunos de sus argumentos.”

Al terminar aquel verano — 1946 — Barbadillo se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla. Al comenzar el curso asiste a las primeras clases con interés y curiosidad, pero pronto se siente decepcionado. “Yo no sé si era por mi incapacidad para fijar la atención y concentrarme en lo que se decía, pero

al principio, en clase, no entendía nada. El hecho de tomar apuntes, siguiendo la explicación del tema, y de ordenarlos y pasarlos a limpio en casa para después de todo ésto tener que estudiarlos, era exigir demasiado de mí, ya que mi imaginación estaba siempre tratando de irse a otra cosa."

Sin embargo, aunque en junio suspenden a Barbadiello en casi todas las asignaturas, ya en septiembre, contando durante el verano con los apuntes de otros compañeros y bajo el férreo control del padre, logra aprobar suficiente número de ellas como para pasar al curso siguiente. Pero queda condicionado ésto a la aprobación de una de las que le quedan de primero, el Derecho Romano, que es asignatura "llave". Al no aprobarla tampoco en el siguiente curso, tanto en junio como en septiembre, le son anuladas las de segundo que había logrado aprobar.

Mientras tanto, ha descubierto asignaturas que le interesan. Sobre todas la Filosofía del Derecho y el Derecho Penal, más que otra cosa por su contenido psicológico. En general, le interesa también la parte histórica de cada una de las especialidades del Derecho; es decir, la evolución del pensamiento jurídico a lo largo de la historia, en función de los cambios sociales, hasta plasmarse en los Códigos de hoy. Aquellos primeros contactos, aunque indirectos, con la Psicología, la Sociología y la Historia despertaron su interés por estos temas y, más tarde, cuando se dedicó seriamente a la pintura y sobrepasó las primeras dificultades técnicas del oficio, se encontró mucho más preparado que otros jóvenes que habían pasado por la Escuela de Bellas Artes, y su evolución fue también más rápida.

La libertad de que ahora dispone y la vida gregaria y tumultuosa del universitario, le gustan desde el principio. Pero él, que desde hace años viene sufriendo períodos de depresión, alterna la euforia, el gamberris-

mo, la excitación de los bailes universitarios, la ronda por bares y billares, y las ruidosas tertulias, con fases en las que busca la compañía de amigos anteriores cuyas aficiones comparte, y que sueñan con cosas que le son más afines. Con ellos va a bañarse al Guadaira, un afluente del Guadalquivir, cuyo cauce discurre lejos de la ciudad, entre márgenes cubiertas de hierba verde y fresca. Con ellos también, pasea por el puerto de Sevilla contemplando los barcos, sobre todo los pocos extranjeros que en aquellos años de aislamiento atracaban allí. "Uno de mis amigos y yo teníamos un palomar en una habitación en la azotea de su casa, junto a la que había otra que utilizábamos como una especie de club, en el que a veces nos reuníamos 3 ó 4. Los dos estábamos desorientados ante el futuro, y el ambiente de la España de aquellos años pesaba sobre nosotros como una losa. Hubiéramos querido trabajar, o emigrar —hacer algo—, pero no había trabajo en ningún sitio, ni tampoco se podía ir a ninguna parte. Allí arriba pasábamos muchas horas con las palomas, observándolas entrar y salir, levantar el vuelo y evolucionar en el azul. Yo creo que, para nosotros, aquellas palomas se habían convertido no tanto en el símbolo de la paz como en el de la libertad". Y un día, tal vez como consecuencia de sus paseos por el puerto, deciden hacerse marinos. Sevilla contaba con la Escuela de San Telmo para Oficiales de la Marina Mercante. Manolo se lo dice a su padre. Y éste, ante el fracaso del primer año en la Facultad de Derecho, termina por transigir, aunque de mala gana. Más tarde cambiaría de opinión. Manolo había prometido continuar con Derecho al mismo tiempo, ya que los horarios no eran incompatibles. Pero cuando ya se acercan los exámenes de junio, resulta que no puede presentarse a los de ambas carreras, ya que vienen a ser por las mismas fechas, y, además, los de Marina han de hacerse en Cádiz. Así que solamente concurre a los de Derecho,

con los resultados ya dichos. Su vocación marinera naufraga, pues, aquí.

El verano es terrible y Manuel Barbadillo, cuyas depresiones son cada vez más frecuentes, siente que se hunde. Comprende que no tiene más remedio que terminar la carrera de Derecho y ver qué pasa después. A tomar esta determinación viene a ayudarle la circunstancia de haber conocido a una chica de la que enseguida se enamora y con la que piensa casarse.

Se matricula por libre en la Universidad de Granada y, al mismo tiempo, toma un empleo que le ofrece un tío suyo, en el que, a cambio de un sueldo muy pequeño, puede dedicarse al estudio cuando el trabajo no agobia. La cosa da resultado. Aprueba aquel año la asignatura pendiente de 1.º, y el 2.º curso completo. Y va superando los cursos siguientes, sin más contratiempos, hasta que obtiene la licenciatura en 1953.

Hacia el 3.º ó 4.º curso, Barbadillo tuvo necesidad de tratamiento psiquiátrico, y su padre, ablandado, o por sugerencia del Doctor, le autoriza a pintar y hasta le regala su primera caja de pinturas.

“Yo no creo que la crisis que tuve entonces, aunque la medicina cuente con términos para definirla, fuese algo de carácter totalmente patológico. Es cierto que padecí una grave depresión, que desarrollé fobias y que tuve experiencias psicológicas que se apartan de lo que se entiende por normalidad. Pero también es cierto que aquellas vivencias, una vez que fueron superadas, me enriquecieron y me dieron más perspectiva sobre las cosas. Tal experiencia me descubrió la intuición, y me puso en contacto con el subconsciente, y creo que profundicé en mi percepción de la realidad. Como además, sobre todo al principio, yo no sabía lo que me estaba pasando, y trataba de comprenderlo dándole —obsesivamente— vueltas y vueltas en la cabeza, de esa época me quedó una inclinación a no aceptar

nociones, conceptos y, sobre todo, valores, sin analizarlos y confrontarlos con los datos de mi experiencia y de la razón.”

En otras palabras, Barbadillo, pagado su precio, emprendía el difícil camino de la libertad.

Con anterioridad a producirse ese cambio en la actitud de su padre, Manolo se había comprado una caja de acuarelas y, con otros amigos que asisten a la Escuela de Artes y Oficios y proyectan ingresar en la Escuela Superior de Bellas Artes, sale a pintar a los pueblos de los alrededores, donde realiza sus primeros intentos de paisaje. Los resultados no pueden ser más descorazonadores: carece totalmente de concepto — y de práctica, claro está — y tiene que luchar, además, con un medio tan ingrato como es la acuarela. Pero llegado el momento de su primer óleo, sus acuarelas — aunque simples ejercicios de estudio del natural — comienzan ya a mostrar la profundidad que la crítica resaltaría con frecuencia a lo largo de toda su obra.

Con el permiso paterno, Barbadillo asiste ahora a clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios. Primero a las de composición, con Gustavo Gallardo, a quien ha conocido poco antes. Este profesor le permite entrar a la clase sin haberse matriculado. Después consigue autorización para asistir a las de óleo, que impartía José M.^a Labrador. Al mismo tiempo dibuja incansablemente y hace retratos al carbón de amigos y familiares, en los cuales progresa muy rápidamente. Aunque ha dibujado poco del natural, tiene desde su infancia la mano muy entrenada para el dibujo.

Por aquel tiempo gana, en un concurso-oposición del Ateneo, el derecho a tomar parte en unas clases nocturnas de Dibujo del Natural con modelo. Sus facultades comienzan a ser comentadas en el mundillo artístico de Sevilla. Don Juan Rodríguez Jaldón le ofrece participar en una exposición que proyecta el Ateneo, en la que

algunos pintores jóvenes —dos solamente— serían invitados a exponer junto a maestros consagrados en el ambiente sevillano.

Barbadillo expone dos acuarelas —dos paisajes— que ha pintado poco antes, y vende una de ellas. A un amigo le vendería la otra, en su estudio, después de la exposición. No son estos, sin embargo, sus primeros cuadros vendidos, porque antes, en Ronda, al llevar varias de ellas a una tienda de muebles para hacerlas enmarcar, el dueño las expone en el escaparate y logra vender algunas. Esto supone para Manolo una gran inyección de moral. Animado por los primeros resultados, empieza a ver más claro su futuro y entra en un período de gran actividad.

Sus primeros intentos al óleo fueron tan malos como lo habían sido sus primeras acuarelas. Confiado en el soporte de un buen dibujo, y con el sólo bagaje de un par de bodegones en la Escuela de Artes y Oficios, se lanza por su cuenta y riesgo a hacer retratos. Dos de sus hermanas posaron para ellos.

Por entonces comienza a frecuentar el Museo Provincial, donde estudia los clásicos, especialmente Zurbarán. También por este tiempo lee el primer libro sobre pintura que deja huella en él, "Los pintores impresionistas", "un librito, de autor húngaro, creo, que me abrió los ojos".

Ahora trabaja y estudia con entusiasmo porque ha decidido ya que al terminar sus estudios, si no le es posible dedicarse totalmente a la pintura, buscará algo que sólo le ocupe las mañanas y empleará las tardes en pintar, hasta que pueda prescindir por completo de su carrera.

Es por entonces también —1954— cuando Barbadillo reside por primera vez una temporada larga en Madrid, pasándose las horas en los Museos y en las Galerías, sobre todo en el Museo del Prado, al que iría casi a

diario. Pero no llega a establecer ninguna relación con los pintores o el mundo artístico de Madrid, ya que en aquella época está todavía muy lejos de considerarse verdaderamente pintor.

MARRUECOS

“A mi habitación, en la noche de los viernes, llegaba el sonido de los cánticos de una sinagoga cercana, y aquellos cánticos, traídos a mí en oleadas irregulares por el viento, tenían el sabor de un lamento antiguo, llegado a través de los siglos desde el desierto. Era un sentimiento profundo, mezcla de placer y melancolía, como canciones de cuna que apareciesen a retazos en nuestra consciencia, surgidas directamente del fondo de los recuerdos. Pero al mismo tiempo, tenía también algo, en cierto modo, impersonal, como si más que de vivencias propias se tratase de memorias ancestrales, recuerdos de la vida colectiva.”

A principios de 1955 Barbadillo llega a Melilla como oficial de la Milicia Universitaria. Su aspecto, en una primera impresión, no era exactamente el del artista típico, sino el de un joven aficionado a los deportes y amante de la naturaleza, aunque de aire distraído y mirada profunda. Esa primera impresión, sin embargo, tampoco resulta falsa, ya que Manolo por entonces era un hombre de gran vitalidad. Durante todo el tiempo que vivió en Melilla, encontró siempre ocasión para nadar en el mar varios cientos de metros casi todos los días.

Poco después de su llegada, su figura es ya popular en la ciudad, que le empieza a considerar como algo propio. Aunque inconvencional en sus costumbres, y de no muy bizarra facha — al menos las pocas veces que se le ve de uniforme —, Barbadillo resulta totalmente desprovisto

de afectación y pronto se le estima tanto en los ambientes civiles como en los militares, donde se le tolera su comportamiento bohemio y sus frecuentes despistes. Su romance con Reina —una bella chica hebrea—, que despertó una oposición terrible por parte de la familia de ella y gran parte de la comunidad judía, tuvo todos los ingredientes de una historia de amor medieval y contó con la simpatía y complicidad de la comunidad cristiana en bloque.

A Manolo, que desde hace mucho tiempo anhela vivir con independencia y combatir también un poco la influencia de la tradición burguesa del ambiente de Sevilla y de su educación, Melilla le parece un paraíso. Melilla es una ciudad ancha, plana y luminosa y, siendo relativamente pequeña, tiene la naturaleza a dos pasos y en todas direcciones. La pensión donde se hospeda, el hostel llamado Casa de Baños, a pesar de situarse en pleno centro de la ciudad —en su calle principal—, se encuentra a doscientos o trescientos metros escasos del mar. En Melilla conviven tres mundos: el cristiano, el musulmán y el judío. Este último, completamente español en su mayor parte, aunque, por descontado, —y mucho más que en otros países occidentales— extraordinariamente celoso de su identidad y sus tradiciones. Esta era, al menos, la impresión de Barbadillo en aquellos años de la década de los cincuenta.

Siendo, como es, una ciudad de fuerte guarnición militar, la población española de Melilla queda configurada por gentes de todas las regiones peninsulares, la mayor parte de las cuales no llega a asentarse definitivamente. Resulta esto como un encanto especial para Manolo que, en aquellos momentos, encuéntrase saturado de normas y de "tradición". (No había descubierto todavía el verdadero significado de esta palabra). Por otra parte, mientras en la Península se empieza a salir de la penuria de la postguerra, en Melilla la vida es fácil; los

sueldos, muy buenos en comparación con los de allá; y hay abundancia y gran variedad de artículos, importados de todos los países del mundo.

Todo ello presta a la ciudad un aire j6ven y relajado, que la vecindad de Marruecos impregna, adem6s, de colorido.

En Melilla reside un peque1o grupo de pintores y escritores con quienes Barbadillo entra pronto en contacto. Y entre los soldados que cumplen el servicio militar all6, tambi6n hay varios pintores que enseguida se agrupan, constituyendo un n6cleo cuyo foco se sit6a en la Casa de Ba1os, y al que se agregan otros j6venes que simpatizan con este ambiente. Recuerdo la habitaci6n de Manolo, que al principio era tambi6n su estudio —cuadros amontonados por todas partes: encima del armario, sobresaliendo por debajo de la cama, apilados contra las paredes—; una habitaci6n con el aire muy cargado por el humo de los cigarrillos. Y en ella, toda clase de gentes sentadas donde pod6an. All6 se produc6an interminables discusiones, que a veces duraban toda la noche, participando en los debates soldados y oficiales, espa1oles y marroqu6es, intelectuales y deportistas. En estas discusiones, cualesquiera que fuese la cuesti6n a debatir, siempre se terminaba por hablar de pintura o de temas relacionados con el Arte, ya que pintores eran la mayor6a de ellos. Hubo una 6poca en que tres o cuatro habitaciones adyacentes se transformaron en estudios de otros tantos pintores, que dejaban las puertas siempre abiertas. Unos y otros entraban y sal6an en demanda de un tubo de alg6n color, o para pedir ayuda en el montaje de los lienzos en sus bastidores, o simplemente para charlar o fumarse alg6n pitillo juntos. Luego se ir6an a comer a los restaurantes econ6micos, a ba1arse en el mar, o a las tertulias de los Caf6s California o Metrop6l, donde se continuaba

hablando de pintura, y también de poesía, o de las bellas muchachas melillenses.

Nada más instalarse en la Casa de Baños, Manolo comienza a trabajar febrilmente, pintando cuanto se le pone por delante, de noche y de día, y en largas sesiones, cuando dispone de mucho tiempo, o en sesiones cortísimas, a su paso del restaurante al cuartel, si es que tiene servicio por la tarde. En los primeros meses pintó retratos, todos los rincones de su estudio, los objetos que se amontonaban sobre la mesa, la fachada de la casa de enfrente y cuantos panoramas se le ofrecían...

Entre los retratos que concluyó por aquel entonces, recuerdo especialmente los dos que hizo (uno lo borró inexplicablemente) de la novia, hoy esposa, del poeta Miguel Fernández; el de Reina, su amada judía; el que pintó al alférez de la Milicia Universitaria, Adolfo Suarez — otro de los residentes de la Casa de Baños —, que ha llegado a ser hoy presidente del Gobierno; y el que me hizo a mí a la pluma, mientras charlábamos, en un instante, sin mirar casi el papel y como el que dibuja un garabato, y sin pedirme siquiera que me estuviera quieto. A título de anécdota recuerdo también el que pintaron a medias Barbadillo y el pintor valenciano Andrés Cillero

Antes de llegar a Melilla, y tras las primeras tentativas a la acuarela, había progresado mucho en la técnica del estudio del natural, por lo que respecta a la pintura. En cuanto al dibujo, hace tiempo que es ya maestro. Intelectualmente, parece más preparado aún. Sus lecturas, el estudio de los grandes artistas del pasado, la formación que le vino a proporcionar la carrera de Derecho — de la que él instintivamente supo sacar lo que convenía a su formación artística —, y la profundización en sí mismo, le han enriquecido con un bagaje que le permite disponer de muy buen criterio para la autocríti-

ca. La evolución que experimenta resulta visible de cuadro en cuadro. Su personalidad interior no se corresponde ya con la actitud academicista del naturalismo. Así pues, durante algún tiempo proseguirá el estudio del natural, a veces con la técnica suelta del impresionismo, pero, más adelante, poniéndola al servicio de la expresión en vez de utilizarla para la reproducción del aspecto externo del tema que pinta. Su interior queda abierto a la nueva cultura del siglo XX, en proceso de gestación, con la búsqueda de una realidad más profunda que, en lo que respecta a la pintura, empieza a manifestarse a través de las tendencias posteriores al impresionismo. Marruecos obra como catalizador.

Incluso antes de que empiecen sus asiduas salidas de Melilla, adentrándose cada vez más lejos y por más tiempo en el mundo marroquí, Barbadillo está recibiendo influencias que encuentran resonancias profundas en su subconsciente. Por la situación geográfica de Melilla, tiene sus primeros contactos con Marruecos a través de la zona del Rif, cuya civilización, con valores muy acordes a los suyos propios, le parece lo más sobrio, lo más profundo y potente de la multiplicidad de aspectos que constituyen la vida de ese pueblo.

El pintor Barbadillo, profundamente impresionado por cuanto se ofrece a sus ojos —paisaje, poesía y elementalidad de las formas y de los colores, las texturas de los objetos, de los tejidos, de la propia tierra a la que todo parece tan vinculado— emprende la tarea de pintar Marruecos "por dentro". En esta empresa, que en menos de dos años le llevaría a la abstracción, revisa, convirtiéndolo en vivencias propias, todo el proceso histórico que, con más o menos precisión, conocemos como post-impresionismo. Aunque en este increíble espacio de tiempo pasa prácticamente a través de todos los "ismos" de la pintura europea —a veces, bastándole

una obra, o unas pocas obras, para quedarse con su esencia—, Barbadillo, en su deseo de plasmar en el cuadro el alma de Marruecos, se apoya sobre todo —característicamente— en dos tendencias aparentemente contradictorias: la expresionista y la constructiva. No sabría, hasta mucho más tarde, que en realidad su empresa era menos local y, por el contrario, más universal o cósmica.

Por eso, en su obra de esta época predomina unas veces el elemento disgregador —que le llevaría a la potenciación de la expresividad de las texturas, cuando las formas representativas de lo visible se hacen, primero, ambiguas, para desaparecer finalmente—; mientras que en otras predominan la rotundidad de sus esquemas y la apretada trama de su composición. Y así hasta el punto que con frecuencia quedan presentes ambos elementos en el mismo cuadro.

Con su llegada a la abstracción, debió sentir que una fase de su labor había concluido, porque en esta coyuntura reunió una treintena de cuadros y los expuso sucesivamente en Melilla, Tetuán y Tánger. La crítica local lo entendió perfectamente: “Manuel Barbadillo evoca un rico caudal pictórico, hecho quizás de un ancestral legado mitológico engarzado en la técnica moderna”, o “son obras que abren insospechadas puertas hacia un ámbito purísimo, de tristezas cósmicas, de alboradas eternas” (*).

Pero esta misma crítica se nos muestra también unánime al señalar la encrucijada en que la obra de Barbadillo se encuentra en aquel momento. Alguna incluso le indica acertadamente el camino: “Debe buscar en sí mismo la expresión plástica donde su sueño se acomodará... Yo le aconsejaría ahora subir más alto, hacia el norte, más allá de la magia andaluza” (*).

(*) Véase, en este mismo libro, “El pintor ante la crítica” (Pierre Malo).

(†) Artículo citado.

Porque Barbadillo, en aquel punto, no se ha dado cuenta todavía de que su empeño es, en realidad, una búsqueda del pasado paralela a su marcha hacia la vanguardia, y necesaria también en una época que anhela la unidad y se dirige hacia la universalidad de la cultura.

Marruecos —poético conservador de las primitivas tradiciones del Oriente, y con los sedimentos asiáticos y africanos patentes en todas las manifestaciones de su civilización— ha sido el vehículo. Pero ahora habrá de continuar sin otros estímulos que los que provengan de su interior. Tendrá que buscar dentro de sí mismo, cuando la riqueza de las sensaciones recibidas se haya posado y complementado con una información de primera mano sobre la situación de la cultura y los problemas con que se enfrenta la vanguardia artística.

Todavía permanecería en Marruecos año y medio más, hasta marzo de 1957. Al año de su marcha vuelve a pasar otra larga temporada mientras realiza unos murales que, con el fin de ayudarle, le proporciona Eduardo Caballero, un arquitecto amigo suyo. Pero la idea de trasladarse a París o a Roma va abriéndose paso, poco a poco, en su pensamiento. Sin embargo, el destino se le interpondría ahora en la persona de Jane, una dulce muchachita americana a quien conoce al volver nuevamente de Marruecos y con la que se casaría no mucho después. Y así su destino no sería París o Roma, sino Nueva York.

En este tiempo de la vuelta de Marruecos y nueva instalación en España, Barbadillo, con el cambio de medio ambiente, pasa una temporada de desconcierto en la que al principio no puede pintar, o si lo hace, termina, inevitablemente, borrando el cuadro. Más tarde va saliéndole una obra, en apariencia poco coherente, en la que a veces retrocede a fases anteriores. Al mismo tiempo, sigue profundizando en el campo de la

abstracción, hasta que un día pinta un cuadro en el cual se consuma la disolución de las formas por la vía expresionista. Casi veinte años después, en un artículo en el que trata de los orígenes de su obra modular, escribió lo siguiente: "El abstracto-expresionismo, — y la disolución — (se refiere a la modalidad "Action Painting" de tal estilo), era el resultado final del intento de producir una representación absolutamente subjetiva del mundo, ya que la imagen del mundo objetivo — tal como nuestros sentidos lo perciben — había sido destruida por el Impresionismo" (*).

En el momento de pintar ese cuadro, sin embargo, él no es muy consciente de su significación, ni tampoco sabe todavía que tal paso ha sido dado unos años antes por Jackson Pollock, ya que eso ocurre, como decía antes, en un período de producción muy desordenada, en el que no comprende muy bien su propia obra.

En este período, Manolo y Jane sobreviven con muchas dificultades económicas. Ambos trabajan como profesores de idiomas en la Escuela Berlitz, al propio tiempo que hacen planes para trasladarse a París cuando dispongan del dinero de los murales de Marruecos, en cuyos proyectos él trabaja ahora.

Por entonces, Barbadillo entra en contacto con la literatura Beat y con el movimiento informalista americano. Luego, al sentir Jane los primeros síntomas de embarazo y acercarse el momento de tener que trasladarse él a Marruecos, renuncian a lo de París, y deciden, en cambio, trasladarse a Nueva York. Ella irá por delante y desde allí podrá acelerar los trámites del permiso de inmigración de Manolo, mientras busca sin prisas una vivienda adecuada a las necesidades de los dos. En el cambio de planes influye también el haber conocido a un matrimonio americano, Donald y Marion

(*) "My Way to Cybernetics" (Artist and Computer. Harmony Books. New York, Edit Ruth Leavitt, 1976).

Kahnn, que se interesa por la pintura de Barbadillo y adquiere algunos de sus cuadros que, al regresar a los Estados Unidos, van vendiendo entre sus amistades. Y aunque casi todos son vendidos en el área de Filadelfia, en cuyas cercanías viven ellos, han ido mostrando algunos en Galerías de Nueva York donde parecen haber causado impresión muy buena.

Así pues, llegado el momento, a principios del año 58 parte Jane para Norteamérica con un rollo de lienzos de Manolo, y unos días después lo hace él para Marruecos. Barbadillo, en aquel momento, calcula que seguirá a su mujer transcurrido un par de meses. Sin embargo, no llegaría a América hasta mucho después, entrado ya el año 1959. La ejecución de los murales ha resultado una prueba agotadora, llena de dificultades de todas clases, entre las que hay que contar una grave operación de riñón a la que es sometido como consecuencia de una enfermedad cuyos síntomas se manifiestan entonces por primera vez. Manolo se lo ha ocultado a su mujer. Durante todo ese tiempo, ella lo ha esperado en casa de sus padres, hasta que la gravedad pasó. Mientras tanto, Pedro, su primer hijo, ha nacido en Nueva York.

NUEVA YORK

“Cuando apareció a lo lejos la silueta de Nueva York entre la bruma del amanecer y después, al entrar en el puerto, distinguí a Jane, nerviosa y emocionada, estrujando un pañuelo entre las manos y en su cara una sonrisa radiante, pensé que ahora comenzaban de verdad nuestras vidas y que todo sería fácil en el país de las oportunidades. Entonces subieron al barco los funcionarios de Inmigración. Un policía de uniforme empujó al interior de un salón a los pasajeros que nos apiñábamos en la cubierta, cerrando tras de sí, con un

portazo, la puerta corredera que nos separaba del exterior. Ante la rudeza de sus modales, el alma se me cayó a los pies”.

Norteamérica — ya se sabe — es un país de contrastes tremendos. Contradictorios son también los sentimientos de Barbadillo en Nueva York.

La gente, fría y seca en el trato con los desconocidos, se muestra hospitalaria y extraordinariamente generosa dentro del círculo de amigos o parientes. Todavía el deterioro de la vida ciudadana no había llegado a la situación que, años después, haría de Nueva York una ciudad inhabitable, donde puede resultar peligroso — mortalmente peligroso — pasearse por Harlem o tomar el Metro de noche. Pero junto al esplendor del centro y sur de Manhattan, con los grandes comercios, las fabulosas construcciones, los Museos y las Bibliotecas, a Barbadillo le impresiona la miseria moral de las zonas más pobres. El conocería muy a fondo la vida en estas zonas, ya que, durante algún tiempo, trabajó como encuestador para el Censo de la población en un sector de Harlem que incluía parte de “El Barrio”, el sector portorriqueño de la ciudad. Y aún recuerda los oscuros corredores de las casas llenas de ratas, habitadas por negros o portorriqueños. Y también, la actitud desafiante y grosera de las pandas de adolescentes. Y recuerda a los jóvenes drogadictos acurrucados en la penumbra del hueco de las escaleras. Y la suciedad de las calles, con los coches abandonados, a medio desguazar. Y las basuras sin recoger. Y los muebles desvencijados tirados en las aceras.

No era solamente miseria material. Miseria material mucho mayor había conocido Barbadillo en Marruecos o en España, en un ambiente de dignidad y hasta de alegría, sobre todo en los soleados pueblos andaluces. A través de los datos que formaban parte de la encuesta, pudo saber que todas aquellas familias disponían de

refrigerador y televisor y, casi todas, de coche propio. Supo también que cada Estado dispone, además, de una Agencia de Bienestar que proporciona a los necesitados el mínimo imprescindible para vivir, siendo la de Nueva York, probablemente, una de las mejores de Norteamérica. Para Barbadillo, —así al menos lo definía— todo aquello “era la miseria moral de la desintegración de las formas sociales, unida a la soledad, la apatía y el sentimiento de marginación de los que no están dotados para desenvolverse en una sociedad enormemente compleja y tremendamente competitiva”. Pero también, por las calles ve letreros anunciando consejeros legales o servidores sociales gratuitos, educación nocturna y clases de inglés, gratuitas igualmente. Allí el español se convierte en idioma oficial de la ciudad, junto al inglés. Y se reconocen los derechos de las minorías. Y si los modales de la policía son rudos y arrogantes, las garantías judiciales son, sin embargo, extremas, con una sensibilidad pública, muy agudizada, que ejerce fuertes presiones sobre los estamentos de la colectividad y en el respeto de los derechos individuales. Esto permite que un individuo escasamente integrado en la sociedad norteamericana, y sin medios de fortuna, pueda llegar al Tribunal Supremo y conseguir un fallo que obliga a la propia policía a informar al detenido de sus derechos en el momento de la detención. O bien, que un movimiento iniciado por unos cuantos jóvenes y extendido gradualmente a la masa de la población, llegue a forzar al propio presidente del país a poner fin a una guerra injusta, o a su propia dimisión, como ocurriría años después.

La actitud de Barbadillo, al principio, e incluso tal vez hasta casi el final de su estancia neoyorquina y su período de reflexión al regresar a España, es amargamente crítica. Rechaza la forma de vida del sistema americano, cuyos aspectos positivos apenas si tiene en

cuenta. Pero por su honestidad intelectual, esos aspectos van registrándose en su interior y saldrán a relucir cuando los prejuicios y los condicionamientos culturales hayan sido identificados y las emociones controladas por la razón.

Poco después de su llegada a Nueva York sentirá la nostalgia de la vida mediterránea, el recuerdo de las casas abiertas, la gente conviviendo en las calles, y la higuera en el huertecillo de atrás. Recuerdos que le llegan confusamente mezclados con los cantes y músicas populares de Andalucía y los misterios melódicos árabe-andaluces de los cantores e instrumentistas marroquíes.

En Nueva York se ha dado de bruces con todos los problemas, con todas las contradicciones y con toda la confusión del hombre de hoy. Allí, en sus Galerías, se exhibe simultáneamente la totalidad del arte contemporáneo, y en sus Museos, la del de todos los tiempos. Y en sus librerías, kioscos y bibliotecas, se recogen ideas expresadas en todos los países, incluidas las más aceradas críticas del propio sistema americano. El fenómeno americano, aunque le desazona, le fascina al mismo tiempo. Y trata de entenderlo a fondo, porque para él, más que de un fenómeno local, se trata de algo de gran trascendencia para toda la Humanidad.

El apartamento que Jane ha encontrado, está en una de esas casas típicamente neoyorkinas, con tres escalones en su fachada que conducen al portal. Su situación: calle 97, entre la Avenida Lexington y la 3.^a Avenida. Unos bloques más hacia el Norte, comienzan ya "El Barrio" y el turbulento Harlem. Tiene el apartamento una amplia habitación al frente, que Manolo dedica a estudio, y enseguida se pone a trabajar. Al mismo tiempo, y poco a poco, va explorando la gran urbe. Más tarde comenzarán sus visitas a las Galerías. Durante meses, trabaja frenéticamente hasta altas horas de la

madrugada, borrando la mayor parte de los cuadros tan pronto como los ha terminado. Pero hacia el otoño de ese año se encuentra muy descorazonado. La humedad de Nueva York es tremenda y el verano ha sido muy caluroso. Abundan las tormentas. Es tal la concentración de electricidad en el ambiente, que al levantar el auricular del teléfono o tocar un objeto metálico, se recibe una pequeña descarga eléctrica. Además, sus primeras gestiones en las Galerías de Nueva York han resultado decepcionantes. Económicamente, la situación que prevee para un futuro inmediato, no es muy esperanzadora. El dinero con que contaban, que en España les habría permitido vivir con desahogo dos o tres años, está a punto de agotarse. Jane quiere buscar trabajo, pero el niño es demasiado pequeño. El ha obtenido dos o tres empleos ocasionales y ha empezado a dar clases de idiomas, pero ésto no es más que una ayuda. Para acabar de complicársele las cosas, le han vuelto los dolores en el costado y, al ser reconocido, le aseguran que la operación de Sevilla no ha resuelto completamente su problema renal.

Entre el dolor permanente del costado, el trabajo excesivo y la sudación del verano, está agotado físicamente. Le dicen que tiene que operarse nuevamente, pero Barbadillo decide no hacerlo. No lo hará hasta diez años después, cuando los pilares de su obra habían sido ya sólidamente establecidos. Durante estos años, forzado por su condición física, irán cambiando gradualmente sus costumbres hasta hacerse habitual en él un estado de gran concentración.

En un viaje a Nueva York, Marion Kahn los visita y les invita a pasar unas semanas con ellos en el campo. Este viene a ser su primer encuentro con el paisaje de los Estados Unidos, y de su contacto con la naturaleza vuelve Manolo muy serenado. Toda la zona nordeste del país es, por lo general, extremadamente verde, abun-

dando los bosques, ríos y lagos. Más tarde conocería el paisaje de otros estados, impresionándole su variedad, la magnificencia de los espacios abiertos, la amplitud de los ríos... Durante su estancia en Pensylvania conoce a diversos amigos del matrimonio Kahn, que habían adquirido ya, por su mediación, cuadros de Barbadillo. Y surge la idea de que realice una exposición en el centro artístico de una comunidad cercana a Filadelfia.

Manolo regresa a Nueva York con muchos ánimos y, llegado el momento, monta la exposición con los primeros cuadros pintados en Nueva York, además de los traídos de Marruecos y Torremolinos. Aunque a precios bastante bajos, logra vender gran parte de ellos.

Las perspectivas económicas van aclarándose. Algunos de aquellos compradores seguirán adquiriendo sus cuadros esporádicamente. Al propio tiempo, sus obras aparecen ya en exposiciones y en galerías de la gran urbe. El pintor español Manuel Barbadillo va introduciéndose en el mundo artístico de Nueva York. Sin embargo, todavía pasarán algunas temporadas de grandes dificultades.

Llevaban ya un año en Nueva York cuando paseando en coche cierto día por Verona, un pueblo de New Jersey, al otro lado del río Hudson y a unos 20 ó 30 Kms. de Manhattan, ven el letrero de "se alquila" en la ventana de una casa situada frente a un parque natural, con un lago y grandes árboles. Barbadillo comenta con Jane lo agradable que sería vivir allí. Se trata de una casa grande, antigua y algo destartada, de dos plantas. En el bajo tiene un almacén de droguería-ferretería (que Barbadillo exploraría minuciosamente durante el tiempo que vivieron allí a la busca de nuevos materiales con que experimentar) y, en la parte de arriba, la vivienda que se alquila: toda una planta llena de habitaciones grandes y luminosas, con ventanas a dos fachadas, una sobre el parque y la otra sobre una ancha

calle no urbanizada totalmente. En la parte de atrás, un porche amplio y soleado, orientado al campo en una tercera dirección. Esa casa, con su situación privilegiada, con la parada del autobús de Nueva York en la misma puerta, resulta que les costaría mucho menos de lo que están pagando por el apartamento de Manhattan.

La casa, además, tiene para ellos mucho más encanto que las nuevas y bien terminadas construcciones de las urbanizaciones cuidadosamente cuadrículadas. (Aunque la primera noche que durmieron allí se la pasaron cazando ratones). Ellos, que de todas formas no habrían podido costear uno de tales pisos, se alegran de que la demanda funcione de esa manera. Toman la casa inmediatamente, alquilan un trailer y ayudados por un grupo de amigos —entre los cuales se encuentran los españoles Juan Garrigues, hoy financiero, entonces estudiante de la universidad de Syracuse y principal interlocutor de Barbadillo en su proceso intelectual de aquellos años, y los pintores Felipe Vallejo y Antonio Trujillo—, hacen la mudanza en un par de viajes. Poco después, Jane recibe un ofrecimiento como profesora en un colegio local, que acepta. Ahora Barbadillo puede estar en el corazón de Manhattan en unos veinte minutos, o puede pasarse semanas sin sentir el ajetreo de la metrópolis cuando quiera aislarse.

En esta casa vivieron casi dos años y de ese tiempo tiene Barbadillo los mejores recuerdos de su estancia en Norteamérica. Allí comenzó a madurar su obra, pasó un período de gran efervescencia emocional e intelectual, y empezó también a comprender en profundidad el mundo moderno y a reconciliarse con él. Porque —en sus propios términos—: “Yo había creído que íbamos hacia un mundo cada vez más frío y deshumanizado, y de pronto me dí cuenta de que en realidad estábamos ya abandonándolo”.

Esto mismo, en palabras más recientes, lo explica

como sigue: "Norteamérica es el espíritu del Renacimiento llevado a sus últimas consecuencias. Mejor dicho, el espíritu de una de las dos fuerzas que constituyen el motor de la fase cultural que comienza a definirse con el Renacimiento: la tendencia individualista —entrópica y experimental— junto a la cual la tendencia idealista, de signo contrario —comunitaria y organizadora—, constituye su complemento. La dinámica de la cultura occidental —una cultura en continua insatisfacción con las propias formas que genera— es el resultado de la dialéctica entre ambas fuerzas. El futuro lo harán entre las dos. Pero la cultura universal, el hombre integral, cualesquiera que sean las incidencias que aún nos separen de él, será sobre todo el resultado del encuentro de la Humanidad con su propio pasado —representado por las civilizaciones extraoccidentales u orientales— que, muy aceleradamente en la última década, se está produciendo en nuestro siglo. Este encuentro viene promovido por la propia ciencia occidental —la que, sin saberlo, ha entrado ya en las antiguas ideas orientales— y por la nueva imagen del mundo que está emergiendo en el campo de las artes".

"Será un futuro comunitario y libre al mismo tiempo —asegura luego—, al que Occidente aportará el sentido de solidaridad, la libertad y la justicia; y Oriente, la profundidad y el calor humano que nosotros hemos perdido. Entonces, razón e intuición se complementarán y el arte y la ciencia se comprobarán mutuamente, y la cultura, humanizada, en vez de fragmentar y alienar al hombre, lo redimirá".

La evolución de la obra de Barbadillo, en esos años, es paralela a la de su pensamiento. A poco de su llegada a Nueva York, y a través de un pintor que vive en otro apartamento de su propia casa, ha entrado ya en contacto con algunos artistas americanos con los que suele conversar sobre problemas artísticos comunes. La

conversación versa casi siempre sobre la vanguardia artística norteamericana, que con el "Action Painting" —la rama americana del expresionismo abstracto— se había convertido, en los años precedentes, en la vanguardia mundial. Barbadillo está muy interesado ahora por dicho movimiento; movimiento que ha influido incluso sobre el expresionismo abstracto europeo, aportándole ciertas características que contribuyen a que ambos movimientos aparezcan generalmente asimilados bajo la denominación genérica de "Informalismo". Dentro del Informalismo americano, el pintor que más le interesa es Jackson Pollock.

Habiendo recorrido él mismo también, a través de la línea expresionista, todo el proceso de destrucción de las formas naturales —en aras de la realidad interna—, hasta la subjetividad total de la pintura automática y la desintegración, la obra de Pollock se le aparece como la más pura, la más representativa de tal movimiento. Pero en la obra de algunos pintores del informalismo europeo, e igualmente en la de la generación siguiente al "Action Painting" de los americanos —como Barbadillo sabría con la aparición en la superficie del movimiento "Pop"—, percibe ya otras características que le interesan más.

En realidad, estas otras obras son ya un rompimiento con los propósitos iniciales del Informalismo. Y son también el camino hacia un nuevo enfrentamiento con la realidad objetiva; es decir, con los objetos reales. En unas y otras el rompimiento se da de forma diferente. En el Pop americano el interés se centra, principalmente, sobre los objetos inmediatos: los objetos de consumo de la sociedad industrial. Mientras que en el informalismo europeo (Tapiés, Burri) la valoración de la textura dirige al cuadro hacia su conversión en un objeto natural. Dentro de esta última tendencia, Barbadillo ha visto, poco antes de su llegada a Norteamérica, reproducio-

nes de la obra de materia de Tapies. Estas pinturas le han causado un fuerte impacto, al encontrar en ellas un espíritu muy semejante al que él mismo viene persiguiendo desde sus experiencias en Marruecos: la poesía, el misterio de los orígenes, el alba de la humanidad. Pero al faltarle el medio ambiente portador de ese mensaje con su marcha de Marruecos, y al haber llegado su obra a la desintegración, tanto por el estudio de la luz (Impresionismo) como por la expresión de la realidad interna (Informalismo), Barbadillo se encamina al encuentro de la obra de Tapies y a la investigación del camino abierto por él. Esto lo lleva a cabo por medio de una serie de experimentos, en los cuales explora diversos elementos que van siendo sintetizados en una pintura cada vez más texturada y más parca en color.

Este trabajo —su fase de pintura “de materia”—, le ocuparía los tres años largos que vivió en América. Comienza con varios cuadros aformales, muy a la manera de Tapies, en los que una capa de pasta texturada cubre la superficie del lienzo. La sensibilización de esa capa la realiza al principio por el juego de las texturas y una serie de arañazos sobre una materia de aspecto predominantemente mineral. Después irán desapareciendo estas marcas, buscándose la expresividad del cuadro en el propio carácter de la materia —porosidad, bultos, suaves efectos de relieve— que recubre el lienzo, para que así la materia adquiera un carácter más orgánico. Al mismo tiempo, para potenciar la expresividad de esta capa de materia por contraste con zonas inertes, van apareciendo pequeñas zonas lisas de color uniforme hacia los extremos del cuadro, e incluso en el interior de la misma capa, como si esa especie de piel que constituye la pasta texturada no cubriese por completo la tela, o tuviese agujeros. Luego, los límites de dicha piel o zona en relieve van alejándose de los bordes del cuadro, que así comienza a tomar el

aspecto de un soporte liso sobre el cual se exhibiese un objeto natural — medio mineral, medio orgánico —, como algo parecido a un fósil cuyo contorno va haciéndose gradualmente más regular y definido.

Dice Barbadillo que, poco antes de entrar en esta fase, sentía predilección por el Museo de Historia Natural — más que sobre los museos de pintura — y que en dicho Museo pasó muchas horas. Las colecciones de objetos procedentes de investigaciones arqueológicas que allí se exhibían, adheridos a un soporte oscuro de forma rectangular y alineados unos juntos a otros en la pared, como cuadros en una exposición, ejercieron un especial magnetismo sobre el propio artista.

Consumada la división del cuadro en dos elementos distintos: un objeto y su soporte — sentando así las bases más elementales de un lenguaje —, continúa Barbadillo dividiendo ahora el objeto en relieve. Primero, y muy irregularmente, mediante un efecto de craqueado. Después, en zonas más regulares, que ordena con un criterio de simetría axial; zonas que relaciona entre sí con una simbología muy profunda, de fuerte carácter mágico. Posteriormente, a medida que prosigue la división en zonas más pequeñas, los contornos de éstas se regularizan todavía más, aproximándose a la definición geométrica. Igualmente ocurre con el criterio de relación entre ellas, que se hace más geométrico también: su ordenación tiene lugar ahora sobre una serie ideal de ejes verticales y horizontales con intervalo uniforme (acercándose su coordinación a la trama cuadriculada) y ellas mismas se van equiparando en forma y tamaño. Y así hasta que el cuadro queda constituido por la repetición de formas en relieve aproximadamente iguales tanto a lo largo como a lo ancho.

En el paso siguiente aparecen variaciones de nuevo, pero ahora de un nuevo tipo. Son variaciones de posición; es decir, de formas en posición vertical y

formas en posición horizontal, dentro de una ordenación pautada. Por último, tras advertir que el contenido o "lenguaje" del cuadro radica en sus ritmos — esto es, en el sistema de relaciones matemáticas que regula la ordenación de las partes de que consta —, Barbadillo sustituye las formas con entidad física por su representación ideal. Elimina de este modo la materia y el relieve y hace así que las formas lleguen a ser absolutamente iguales, esquematizándolas geoméricamente.

Esto lo emprende, sin saber muy bien por qué, ya de regreso a España, dentro de un período de confusión en el que o su pintura realiza de nuevo escapadas en muchas direcciones, o no le sale ni un solo cuadro.

La confusión, sin embargo, está en su mente "consciente", ya que la perspectiva de su obra posterior revela la dirección y la lógica de sus manipulaciones en ese período. Manipulaciones que, por cierto, no se limitan a la pintura, puesto que durante algún tiempo el artista siente también la necesidad de fabricar objetos sin ninguna función, de ordenarlos, de jugar con cartulinas, o de decorar una pared de su casa con piezas troqueladas en serie, mientras vuelve a pintar esporádicamente cuadros en su estilo anterior.

A esta fase de "materia" de su pintura, Barbadillo le concede gran importancia, considerándola el principio de su investigación de la naturaleza, como sistema modular de estructuras dinámicas (o como un lenguaje), y también como parte de su obra posterior. En 1970, cuando su estilo modular se hallaba ya muy desarrollado, Miguel Alcobendas, realizador de una película sobre los pintores que trabajan en la zona de Málaga, resumiendo una conversación con Barbadillo presentaba la obra de éste con las siguientes palabras:

"Desde que terminó en sus cuadros el análisis del espacio en la representación de imágenes — al desintegrarse las formas —, Barbadillo ha buscado al hombre en

su entorno, en la materia, hasta revelarle ésta su unidad básica. En su obra, el conflicto entre razón y sentimiento, movimiento y organización, entre vida y orden, ha desaparecido. Y espíritu y materia se han reconciliado."

Estas palabras resumen muy bien no sólo la obra, sino también la personalidad de Barbadillo. El pintor rige sus acciones más que nada por impulsos internos, sobre todo su obra artística, pero al mismo tiempo reflexiona continuamente sobre cuantos estímulos recibe y sobre sus propios actos. Por eso, cuando en 1968 se encuentra con una obra madura y coherente que se presta al estudio científico, y a la que ha llegado sin más guía que su instinto, la somete —simultáneamente a su labor propiamente artística— a un análisis implacable, desarrollando para ello una metodología digna de la más rigurosa ciencia experimental en la que incluye, además, sin el menor prejuicio, el empleo de la computadora electrónica.

CONCLUSION

En el Otoño de 1962, llega Barbadillo a España con su mujer y su hijo y, después de pasar unas semanas en Madrid, marchan a Torremolinos. Unos meses más tarde, en Madrid, presenta una exposición individual, en la que muestra obras representativas de su evolución dentro de esa fase suya de materia. Aunque el propósito inicial del artista al venir a España, no había sido otro que pasar en ella unos meses de vacaciones, presintiendo probablemente que de nuevo un ciclo de su obra ha terminado, en el catálogo de la exposición, bajo su nombre, pone el subtítulo: "Nueva York, 1959-1962". Vuelve a Torremolinos y, tras el período de búsqueda intensa, al que me he referido en el capítulo anterior, aparecen sus primeros cuadros modulares.

Voy a transcribir ahora, literalmente, lo que él mismo me dice, sobre su definitiva etapa modular, en una de nuestras largas y más recientes conversaciones:

“En esta parte de mi obra, que comienza hacia el año 63 ó 64, y se extiende hasta la actualidad, sustituyo el concepto tradicional —consideración del cuadro como algo terminado, cerrado— por el concepto nuevo, abierto y dinámico de la pintura como sistema generativo de estructuras (signos), en el que el discurso se produce por combinación de signos de orden inferior. Para ello me valgo de una especie de alfabeto plástico —lo que yo llamo módulos— que combino entre sí, distribuyéndolos en una trama cuadrículada.

Los módulos, de forma cuadrada, tienen su interior dividido en zonas de dos colores distintos y muy opuestos, en tono uniforme para cada una de ellas. Estos dos colores son los mismos para todos los módulos que intervienen en cada cuadro. Para conseguir el mayor contraste y evitar en lo posible los efectos ópticos deformadores que surgen entre áreas de colores distintos, pronto me limité al empleo casi exclusivo de negros y blancos (un blanco cremoso, más equilibrado en “peso específico” al negro, que el blanco puro).

Los perfiles exteriores de las zonas en que cada módulo se divide, coinciden con los límites del propio módulo a lo largo de la mitad del lado del cuadrado; es decir, entre el vértice y el punto medio del lado. Así pues, si dos módulos se sitúan en cuadrículas adyacentes, de manera que en el lado común coincidan los colores de las zonas en que cada uno de ellos está dividido, la frontera entre ambas cuadrículas no se percibe, fundiéndose ambos módulos en uno nuevo que abarca el espacio rectangular ocupado por las dos cuadrículas. Para facilitar lo más posible los acoplamientos, favorezco el formato cuadrado, pasando generalmente de un módulo básico a otro mayor, constituido

por la organización conjunta de cuatro de ellos, y así sucesivamente. Por otra parte, los perfiles interiores (los que dividen las zonas de colores distintos en el interior del cuadrado) son, o líneas rectas que van del centro del cuadrado a la mitad de los lados, o líneas curvas que conectan, unas veces, el centro del cuadrado con un vértice, y, otras, los puntos medios de dos lados. Las curvas son siempre cuartos de circunferencia, o semicircunferencias, del mismo radio. Y la longitud de este radio es igual a la mitad del lado del cuadrado. La unidad de pauta del desarrollo de las figuras blancas y negras que se origina por la integración de los módulos es, pues, siempre la misma. Esto me proporciona el control del desarrollo espacial de mis pinturas y hace del ritmo el elemento unificador, el aglutinante, de mis composiciones. Cuando no me interesa que dos módulos, en cuadrículas vecinas de la trama, se integren, sólo tengo que hacer que no coincidan sus colores en el lado común.

En mi obra modular, intervienen dos tipos de ritmos: un ritmo fluido, continuo, cuyas variaciones son las inflexiones y los cambios de dirección que se producen a través de perfiles curvos, que conectan con los rectos, y entre sí, de forma continuada — definiendo el contorno de figuras completas — ; y otro ritmo, discontinuo, que se establece entre las distintas figuras que genera la fusión de los módulos, en virtud de sus formas, tamaños, colores y posiciones. Un interesante estudio de estos ritmos y su relación con los dos tipos de movimientos que realiza el ojo humano en la lectura de formas complejas, ha sido realizado por el investigador inglés Michael Thompson. Thompson los denomina respectivamente movimiento "encarrilado" (tracking movement) y "a saltos" (skipping movement) (*).

(*) Michael Thompson: Computer Art: A visual model for the modular pictures of Manuel Barbadillo (LEONARDO, vol. V. Pergamon Press, Oxford, Great Britain, 1972).

En los cuatro módulos elementales que en la actualidad utilizo, la condición antes mencionada de sus diseños se da en, por lo menos, tres de sus lados. Esto les proporciona un alto grado de automatismo, o predisposición para la integración de unos con otros, y me ofrece un amplio margen de libertad en la elección de las conexiones. Al mismo tiempo, permite que éstas sean posible simultáneamente, tanto en dirección horizontal como en dirección vertical. Por lo tanto, a diferencia del lenguaje natural articulado —en el que las concatenaciones se producen en una sola dirección—, se trata aquí de un lenguaje espacial. Este lenguaje es totalmente conceptual, ya que en ningún grado de su articulación se basa en signos cuyos significados les ha venido atribuido por convención.

Cuando determinadas configuraciones transmiten algo en forma de un vago sentimiento; cuando se produce, en suma, el placer estético, la causa de ese sentimiento —el significado de la obra— puede ser revelado por el análisis estructural del cuadro. Para mí, la causa es siempre la misma: información. Información sobre algún aspecto de la realidad, captada por el espectador en el subconsciente —en estado latente ya existe allí— y cuyo reconocimiento se manifiesta en forma de respuesta emocional. Esto es común a todos los tipos de pintura —abstracta o figurativa, con “anécdota” o sin ella— y a todas las artes. En mi opinión, el arte no es sino la formalización de lo que ya existe de manera indefinida, o está en proceso de formación en el ánimo colectivo. El conocimiento se origina en el subconsciente de la colectividad y aflora después en las mentes individuales —como conceptos o descubrimientos— tras pasar por una fase en la que, pugnando por pasar a la consciencia, se manifiesta emocionalmente como el magnetismo que ciertas formas —visuales y fonéticas, artísticas, sociales, etc., pues habría una

correspondencia entre todas—; que ciertas formas, digo, vienen a ejercer sobre los miembros individuales de la colectividad. (El fenómeno de las modas estaría también relacionado con este mecanismo)''.

La obra de Barbadillo, tan simple por lo elemental de las formas de que parte, y la sencillez y claridad de sus esquemas, es, al mismo tiempo, de una extraordinaria complejidad. Pero no puedo extenderme mucho más en la descripción de sus características actuales. En otras páginas de este libro aparecen textos en los que ya se hace con mayor o menor minuciosidad. Yo recomendaría la lectura de los propios escritos de Barbadillo, en especial el texto del catálogo de su exposición en Madrid, en noviembre-diciembre del 74, y su artículo "Materia y Vida". Las formas de Barbadillo no son esquematizaciones directas de las formas naturales. Pero son el resultado de un proceso que se inicia con el estudio del natural, y continúa con una larga serie de sucesivas transformaciones que hacia 1963-1964 empieza a mostrar netamente las características de su actual estilo modular.

A lo largo de este proceso, el artista ha creído estar muchas veces perdido. Estos son los períodos de confusión a que ya nos hemos referido y que, de cuando en cuando, se presentan en la trayectoria de su obra. Precisamente, en los comienzos de esta última fase fue cuando Barbadillo pasó uno de los períodos más difíciles de su carrera artística, llegando a creer seriamente que su trabajo artístico había terminado, y resignándose a tal perspectiva. En ese momento, al mismo tiempo que continúa trabajando todavía en sus cuadros de materia —aunque perdiendo gradualmente su interés por pintar y aproximándose a cada nuevo cuadro con creciente desgana— se interesa cada vez más por las cosas concretas, y por la vida misma, que por la pintura. Sintiendo como vacío, pasa largas horas sentado en

los cafés, observando a la gente y pensando en el sentido que va a dar ahora a su vida.

Allí sentado garabatea hojas y hojas de pequeñas libretas que se ha acostumbrado a llevar siempre consigo. Debido al carácter de esos dibujos, que le recuerdan mucho a los diseños que sólemos hacer cuando hablamos por teléfono, o mientras pensamos en otra cosa — páginas y páginas están dedicadas tal vez a mínimas modificaciones de una sola forma fuera de todo contexto—, y como no comprende el salto que en su obra se ha producido, piensa que no se trata más que de un entretenimiento. Sin embargo, y sin que lo sepa todavía, en esas libretas está realizando ya la fase siguiente de su pintura. La busca de diseños verdaderamente modulares la realiza casi en su totalidad en las libretas, que no son sino simples cuadernos y blocks escolares, cuyas hojas se van llenando de dibujos por ambas caras. No se sirve más que de un bolígrafo azul corriente. Andando el tiempo hace ya obras en tamaño algo mayor, aunque todavía relativamente pequeño, sobre cartulinas. Y casi coincidiendo con la aparición de los primeros módulos cuadrados, comienza, por fin, a pintar de nuevo sobre lienzo.

En estos primeros cuadros modulares, los módulos no están todavía ordenados por criterios muy precisos. Están, simplemente, pintados unos junto a otros, sin tener muy en cuenta los fenómenos de fusión a que ya se ha hecho referencia y que tan importantes son en su obra.

Tampoco están todavía presentes las normas que regirían después el desarrollo de sus composiciones (simetrías, repeticiones, giros...). Pero el cuadro queda partido verticalmente, en dos mitades idénticas, orientadas en la misma dirección (como estampadas con dos golpes de tampón). Después, aparece el formato cuadrado, con la superficie del cuadrado dividida en cuatro

partes iguales. Cada una de las cuales contiene una repetición — girada a 90° — de lo pintado en la anterior.

Desde entonces viene desarrollando gradualmente una obra que se instaló y permanece en la más absoluta vanguardia y que, a pesar de la polémica que aún origina, quedará sin duda como una de las aportaciones más originales al arte de nuestro siglo. No se trata de originalidad en un sentido a-histórico, quiero decir "diferente" sin más. La obra de Barbadillo es original porque se trata de un concepto nuevo de la pintura, cuya aparición, sin embargo, viene intuyéndose desde hace tiempo. Lo es también porque todo en ella — formas, colores, esquemas... — es de su propia cosecha. Pero por otra parte, pocas obras hay más solidarias con el resto de las tendencias artísticas contemporáneas y más en deuda con la de los artistas que le han precedido. Un buen conocedor de su obra lo ha puesto así de manifiesto al afirmar que "una gran parte de las ideas de Barbadillo están ya, en estado más o menos latente, en las reflexiones de artistas de la Bauhaus, del Constructivismo, del Neoplasticismo y hasta del Cubismo". (*).

Más si esta afirmación es cierta en lo que se refiere a sus predecesores en la línea artística, que se ha dado en llamar de la "dimensión", no lo es menos en lo que se refiere a los artistas de la línea opuesta, o de la "expresión", que fue, después de todo, predominantemente, el camino que llevó a Barbadillo a su obra actual. (Es interesante hacer notar, a este respecto, como en la obra modular de Barbadillo — digamos que en la más reciente, y sin menoscabo de la rigurosa sistematización de sus estructuras — ha reaparecido el elemento expresivo, "mágico", de sus antiguos cuadros expresionistas).

Lo mismo podría decirse en otras relaciones, tanto de la tradición clásica europea como de las artes populares

(*) J. M. CABRA DE LUNA: Barbadillo, o la búsqueda de lo esencial (pendiente de publicación).

de la mayoría de los pueblos —precolombinos, oceánicos, negros, orientales y árabes— con todas las cuales está en deuda también. La suya es una visión integral de la cultura como representación de una realidad que es, simultáneamente, unitaria y múltiple.

Para Barbadillo, el arte es un proceso dinámico colectivo, suma de los esfuerzos individuales, que progresa y tiene un sentido. Sentido a veces oscurecido por supuestas desviaciones y aparentes retrocesos, que no son sino el efecto del incesante y fecundo diálogo de los contrarios.

Hoy día —veintitantos años después de aquella época melillense en que nos conocimos—, Barbadillo conserva la insaciable curiosidad y el mismo aire, entre abstraído y apasionado, de sus años juveniles. Y Jane, la frágil muchachita americana de ojos verdes y dulce expresión, es ahora una mujer discreta y sencilla que habla el castellano casi sin más acento que el andaluz. Desde que regresaron de Norteamérica han vivido, con esporádicas ausencias nunca superiores a dos o tres meses, en la zona popular de la parte alta de Torremolinos. Allí han nacido Manuela y Lucas, sus otros dos hijos. Rodeados de pinos y olivares, tienen frente a ellos un amplio panorama del mar, distinto cada día. Y por el lado del estudio de Manolo, las hermosas montañas azules, de robusta estructura, tan reminiscentes del paisaje de su infancia.

EL PINTOR ANTE LA CRITICA

J. M.

Manuel Barbadillo (...) alienta un rico caudal pictórico, hecho quizás de un ancestral legado mitológico engarzado en la técnica moderna. Es por lo que en su arte sobresalen, como aristas flotantes en un todo armónico, lo sagrado y lo montaraz. Es decir, lo puro, lo que más cuesta. Mezcla equilibrada de un sentimiento dramático, valientemente "expresado", con apacible voluntad optimista (...). En su duelo diario por encontrar nuevas formas de expresar su rico mensaje artístico, trabaja "con humildad" los más diversos materiales. No ignora la materia, como tampoco al público, pero no se somete ni a una ni a otro (...).

("Un pintor: Barbadillo". España de Tánger, noviembre, 1956).

PIERRE MALO

...Raramente se han visto hasta ahora, obras pictóricas que evoquen el país rifeño con tanta potencia, poesía y misterio... Manuel Barbadillo pinta con igual fortuna el aspecto externo que el alma profunda de estos paisajes y estos personajes. Tiene el don de captar igualmente la luz que los sentimientos más diversos. Siempre hay algún misterio que ronda sus telas, siempre cierta ternura ilumina sus composiciones... La "manera" de Barbadillo depende, por lo demás, del modelo que se ofrece a su pincel. Va del impresionismo más evidente al más indiscutible expresionismo, pero esta variedad de estilos, que no hace sino traicionar un deseo obstinado de búsqueda, no disminuye en nada la personalidad del artista.

Manuel Barbadillo pinta casi siempre ante una naturaleza salvaje que no le entrega voluntariamente sus secretos y, lejos de toda escuela, plantando su caballete frente a mudas soledades, debe buscar en sí mismo la expresión plástica a la cual acomodará sus sueños. Ha presentado ya sus obras en Sevilla, en Ronda, en Melilla y en Tetuán. Yo le aconsejaría ahora subir más alto, hacia el norte, más allá de la magia andaluza.

("Exposition Manuel Barbadillo". La Depeche Marocaine.
Tánger, noviembre. 1956).

M. CANTARERO DEL CASTILLO

...Barbadillo es un pintor muy joven que ha viajado muy poco, que ha mantenido insignificantes contactos, de orden práctico, con ámbitos artísticos que no sean el de su Sevilla natal y los de Melilla y Tetuán. Ha estudiado, simplemente. Y, sin haber visto en realidad

obra ninguna de los pintores reseñados, ha sabido alcanzar, por pura intuición, por puro sexto sentido del oficio, el conocimiento de todas las técnicas. Porque luego, por encima o por debajo de tanto estilo reseñado, se advierte siempre la impronta de su recia y afanosa tensión lírica interna, manifiesta, de manera más evidente, como ya señalamos, en sus aguadas. Se trata de unos dibujos cuya fuerte carga poética responde ampliamente en lo plástico, a la anchura evocativa de sus títulos... Son obras que abren en la blancura del papel, insospechadas puertas hacia un ámbito purísimo, de tristezas cósmicas, de alboradas eternas, en el que es grato, sumamente grato, adentrarse, perderse, diluirse. De ello ha dicho algo, comentando los cuadros de Barbadillo, el poeta López Gorgé.

Todo esto y mucho más, nos dice la exposición de Barbadillo. En nuestra opinión, debe elegir, llegado a esta encrucijada, el camino que señalan las aguadas y, concretamente, el óleo titulado "Leda y el cisne". De hacerlo así, este éxito de ámbito menor que ha obtenido ya, no tardará en convertirse en triunfo total, con la resonancia nacional a que lícitamente aspira su pintura.

("Barbadillo, ante una encrucijada pictórica". España. Tánger, noviembre 1956).

L. L.

"Reviews and previews. Barbadillo... Un español que vino a América a través de Africa pinta imágenes que parecen tan antiguas, tan inexplicablemente simbólicas, tan primitivamente ritualistas como cualquiera que pudiera ofrecer el suelo del continente negro. Coloreadas como si fueran de tierra —grises, ocre, tonos oscuros y sombríos variados con pequeñas modulaciones como si alguna patina estuviese atacando la superficie—

sugieren tiempo pasado pero sin manifestarlo específicamente así. Una forma como un amuleto escultórico centrada contra un espacio oscuro es la que predomina. Elementos de collage, cuerda utilizada para crear una malla en relieve de líneas modeladas con un material plástico y pintadas de tal forma que la superficie es continua, convierten a los cuadros en bajo-relieves no muy salientes. Los últimos cuadros implican cambios, son menos minerales, más orgánicos en los tonos calientes que emergen del fondo oscuro, dándole a los cuadros alusiones sexuales más directas...

("Art News" New York, febrero 1962).

Manuel Barbadillo, un español que abandonó la profesión de abogado por la pintura, y que ahora es un residente de los Estados Unidos, parece explorar las raíces del hombre en las sociedades primitivas, en sus pinturas y collages abstractos actualmente en exhibición en Galerías Angelesky, 1044 Madison Avenue. Su obra "Motionless Time", con el aspecto de un Antiguo medallón en bajorrelieve contra una superficie oscura plana, es prototípica de sus cuadros ricamente texturados.

("New York Journal American", 17 de febrero 1962).

R. de L.

Confesamos cierta prevención por los catálogos de exposiciones en los que el artista se prologa a sí mismo. Y esta especie de repulsa está fundada en el conocimiento de las dos posibilidades, o el prólogo lo ha escrito

otro amigo que permanece en el anónimo, o si es del pintor no resulta edificante en sus pretensiones.

No es éste el caso de Manuel Barbadillo, que expone por primera vez sus pinturas en Madrid, galería Neblí. Este serio sevillano, que ha residido largos años en Nueva York y otras ciudades americanas y africanas, sabe muy bien lo que ha escrito, lo que quiere. Producto de sus meditaciones es su manera personal de entender la pintura, la convicción de que nos hallamos en los umbrales de una nueva era histórica muy esperanzadora.

El arte verdadero es la suma de todos los conocimientos más importantes de cada época, en todas las posibilidades del saber y en las intuiciones de que el artista es capaz. En estos años nuestros, en los que estamos asistiendo a tantos sensacionales descubrimientos en las ciencias químicas y biológicas, el pintor se ha convertido en una antena sensible que le capacita para expresar con lenguaje adecuado "el profundo viraje que está experimentando el pensamiento universal".

Barbadillo ha potenciado hasta límites insospechados eso que veníamos llamando "nuevos materiales", materias plásticas no utilizadas antes en pintura por desconocidas y que concuerdan perfectamente con el nuevo humanismo pleno de espiritualidad a cuyos albores asistimos.

("La Estafeta Literaria", Madrid, febrero 1963)

JUAN RAMIREZ DE LUCAS

Manuel Barbadillo es un abogado sevillano que no dudó en abandonar todo eso que se llama en lenguaje

burgués una buena posición, un porvenir resuelto, para dedicarse en espíritu y cuerpo a la aventura artística. Su decisión fue mucho más heroica, ya que el pintor no habla nunca de ella ni pretende valorizarla. Barbadillo residió en Nueva York durante unos años y ahora, en su rincón de Torremolinos, pinta sin cesar con una seriedad y una constancia que convierten su obra en algo casi monástico, ascético y sin ninguna concesión a lo fácilmente sensorial.

Hace unos años que Barbadillo tenía la pasión de la materia, de los materiales inconcretos en informal argamasa, de aquella pasión se purificó y llegó a un estado de síntesis lineal de pureza absoluta. La materia ya no le importa, ni tampoco el color: sólo el ritmo, la armonía y la serenidad, en unos esquemas nítidos como las siluetas de las alas de los pájaros, o de los ángeles.

(El llamado "OP ART" o el arte en movimiento. "Revista Arquitectura", Madrid, abril 1966)

CARLOS AREAN

Ya tan sólo falta por recordar M. Barbadillo, cuyas formas sinuosas y repetidas en máxima variedad de combinaciones, constituyen un granado anticipo de lo que cabe esperar habrá de ser una de las modalidades del muralismo español en los inmediatos decenios. Barbadillo combina con sencilla fluidez sus propios módulos... Los módulos de Barbadillo son muy reptantes y representan el triunfo organicista de las curvas en generación geométrica, frente al autoritario rigor de los ángulos herederos del neoplasticismo holandés. En esta obra de Barbadillo, la movilidad y la huída de las líneas delimitatorias, se funden con la armonía de los enfrentamientos bitonales o con la de concavidades y convexidades que se corresponden en conjugado equilibrio.

Frente a las restantes aportaciones recién estudiadas, insinúa Barbadillo una concepción del espacio arquitectónico, en la que los entronques sinuosamente ascendentes, posibilitan la creación de un clima hogareño, tan vario como calmo y equilibrado, en virtud de su estudiada superación de una monotonía lo suficientemente rítmica para no resultar incómoda.

(“Artes aplicadas en la España del Siglo XX”. Madrid, “El Duero”, 1967).

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Barbadillo, en su manifiesto afán por conseguir una síntesis entre la dinamicidad del informalismo y lo estructurable del constructivismo (lo que insistiremos en que puede tomarse como constante en las diversas obras artísticas de la nueva generación), ha variado su módulo. El cambio ha consistido en una ampliación —y desviación— de la curva inferior. De esta manera ha conseguido una más chocante percepción dinámica, programando esos módulos e integrándolos de manera diversa. Sus aciertos siguen siendo indiscutibles.

(Arte objetivo. “Artes”, Madrid, Noviembre 1967)

JOSE LUIS FERNANDEZ DE CASTILLEJO

“La pintura de Manuel Barbadillo”. — El tiempo y el espacio en la física de Newton eran absolutos y se identificaban, hasta cierto punto, con Dios. Todo el universo podía describirse en un instante como un *estado* de cosas, aunque esto sólo se lograra dividiendo el tiempo en momentos universales.

El fraccionamiento del tiempo fue llevado a sus últimas consecuencias por los impresionistas que querían captar los momentos estáticos de las cosas. Estas se disolvieron.

Lo dicho servirá de breve introducción a una obra de Manuel Barbadillo que ocupa un lugar clave en su carrera artística. Se trata de una pintura "collage" acabada en Verona (Nueva Jersey) hacia 1961. Su autor no la bautizó. Yo la denomino "Proper Time", porque me hace pensar en el llamado "tiempo propio" de la teoría de la relatividad.

Encuentro en los cuadros de Barbadillo un elemento muy positivo que podría calificarse como cosmológico. Parece reflejar un deseo, como el que se atribuye a los antiguos mediterráneos, de ir hacia las cosas sin cavilaciones subjetivistas. Dentro de esta línea está también otro pequeño cuadro suyo llamado "Ojo Tartesio". En cuanto a "Proper Time", se me ocurre que podría expresar el hecho de que el espacio y el tiempo universales no son inmóviles y absolutos mediante el fondo del cuadro, en el que aparece en colores negros y terrosos una atmósfera nebulosa no exenta de cierto romanticismo. En ella flotan dos extrañas e inmóviles figuras casi esculturales, unidas al lienzo por el procedimiento del "collage". La superior tiene a sus pies un objeto parecido a un péndulo y la inferior a sus lados unos bajorrelieves alados. Aunque ello resulte fantástico, se me ocurre pensar que el artista ha conseguido una imagen evocadora de algo que los filósofos de la naturaleza contemporánea todavía consideran como inmóvil y absoluto; el observador de la teoría de la relatividad que se encuentra en reposo respecto a sí mismo (...)

("Actualidad y Participación. Una filosofía contemporánea".
Ed. Tecnos, Madrid, 1968)

JUAN ANTONIO AGUIRRE

Antes de 1963, Barbadillo había llegado a convertir la pintura de materia en curiosas estructuras de repetición, llevado por un interés arquitectural surgido del aburrimiento ante una superficie prácticamente monótona. Estas estructuras estaban por lo general constituidas por la seriación de una franja realizada con el espesor de la propia materia, a modo de ligero relieve, y colocada vertical u horizontalmente repetidas veces en el cuadro. Pueden considerarse el puente de enlace entre sus anteriores obras matéricas y la fase que inmediatamente iniciaría. El paso siguiente fue la reiteración de formas iguales, pero con el definitivo abandono de la materia, que sin duda las individualizaba. Después de cierto experimento con cartulinas y piezas de madera troquelada, pero utilizando como elementos seriables los cuadrados y rectángulos, halló una silueta como de media ojiva, que permitiría una estructura, menos estática, y la estuvo utilizando en 1964. De ahí pasó a su característico módulo en forma de cuernecillo o U, al que luego modificaría ligeramente para una mayor dinamicidad, y de aquí a sus obras recientes, en las que emplea más de un elemento. A la realización de este tipo de pintura precedió un estudio sobre el módulo, cuyas principales observaciones serán transcritas después y publicadas por primera vez...

Un cuadro de Barbadillo es siempre una determinada ordenación de esa forma en U, que puede ser colocada en cualquiera de los cuadros sentidos, arriba-abajo, derecha-izquierda, pintada en marrón o negro sobre fondo blanco o en blanco sobre fondo marrón o negro. Con estas únicas variaciones permitidas por la unidad modular es relativamente sorprendente el número de combinaciones que permite su programación, prácticamente limitada por la *intuición* del artista.

El aspecto orgánico de este módulo nos lleva de nuevo al carácter general del arte Nueva Generación, predominantemente dinámico. Está bien claro que, pese a su racionalismo (¿tal vez por ello?), Barbadillo consigue en sus trabajos una percepción que recoge los aspectos orgánicos de sus formas, llevando la expresividad tradicional hasta un funcionalismo perceptivo, cuyo efecto es una imagen que se presta a una vivencia análoga a la que pudiera resultar de formas espontáneas y poco controladas, con una ventaja básica de reproductibilidad...

(“Arte Ultimo. La Nueva Generación en la escena española”.
Julio Cerezo, Madrid, 1969)

RAMON RODRIGUEZ

...Entre las aplicaciones artísticas del ordenador que más se han investigado (y de las que hay muestras en la actual exposición) están las composiciones lineales, la pintura modular y el tratamiento de volúmenes.

En la pintura modular se parte de unas formas básicas simples (módulos) que el ordenador combina de acuerdo con unas reglas prefijadas. Estos módulos vendrían a jugar el papel del alfabeto y las reglas serían la gramática de esa estética. Ello vincula la pintura modular a las investigaciones sobre lingüística. En la línea de la pintura modular, Florentino Briones, director del Centro de Cálculo, está desarrollando un sistema de programas para ayudar al pintor en forma dinámica, mediante una pantalla de televisión sobre la que el ordenador va dando los diversos bocetos. Barbadillo es el pionero de la pintura modular en España...

(“Computer Art. Pintura del año 2000”, Triunfo, Madrid, 27 junio 1970).

ENMANUEL BORJA

Barbadillo, en sus primeras obras de materia, apenas se preocupaba de las formas representadas, y sólo por eso se le puede registrar como "in-formal". Sus investigaciones tendían sobre todo a hacer expresivos, y a expresarse, con los materiales sintéticos que utilizaba. Transcribo textualmente, de una carta, su propia ilustración de los procesos que seguía con estos materiales: "...los materiales que utilicé en esos años fueron los nuevos sintéticos de la gama de los latex (caucho sintético, polivinilos, etc.). Yo experimentaba mucho con ellos y los usaba según sus propiedades. Para algunos efectos, los emulsionaba, o los mezclaba con sustancias que, tendiendo a permanecer en la superficie y teniendo un tiempo más rápido de secado, rompían la película superficial cuando el interior estaba aún fresco (si buscaba el efecto de craqueado), o usaba emulsiones que producían una fuerte capa exterior flexible y porosa mientras que el interior permanecía aún fresco. Esto me permitía desplazar, presionando en la superficie, masas de pasta a los sitios que convenía (sin romper la capa superficial) con efecto suave, blando, de relieve."

Barbadillo, una vez dominada la técnica de utilización de las resinas, comenzó (...) a estructurar sus cuadros racionalmente (...). Primero, hacia el año 1960, vagamente, con formas esbozadas; y más adelante, a partir de 1961, mediante el trazado de un eje vertical imaginario, que, dividiendo el cuadro en dos porciones simétricas, le permitía las composiciones totales por el desdoblamiento de una idea. Un año después, en 1962, Barbadillo se encontraba trabajando en relieves de la misma materia pero que hacían la totalidad por repetición de pequeñas masas grabadas con signos ideográficos, como de culturas proto-históricas. En ese momento sus pinturas se acercaban sensiblemente a una

concepción modular del arte (...). El paso siguiente para Barbadillo, necesariamente tenía que ser el abandono de los relieves por los planos lisos en blanco y negro. El mismo artista ilustra así el momento de su tránsito, en un catálogo del Centro de Cálculo: "En este punto comprendí que perseguía composiciones con forma única, abandonando la materia, por observar que ésta las individualizaba, y logrando la forma única mediante la esquematización geométrica."

("Teoría y aspectos evolutivos en la obra de Manuel Barbadillo", Temas de Arquitectura y Urbanismo, Núm. 140, Madrid, febrero 1971).

JORGE GLUSBERG

El grupo del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, está constituido por pintores, arquitectos y matemáticos. Desarrolla su trabajo con varias tendencias, y elabora también su soporte teórico para su justificación y comprensión.

La línea más desarrollada corresponde a la seguida por Barbadillo, consistente en composiciones modulares, que puede soportarse con una metodología análoga a la de los lenguajes formales. Parte de la elección de uno o varios módulos que constituyen el alfabeto de su lenguaje, equipando 4 de estos módulos, formará palabras que al ser nuevamente agrupadas de a cuatro formará sus frases o cuadros. Inicialmente partió de un módulo único que, mediante giros, simetrías y complementariedad (entendida como el positivo negativo fotográfico) formaba su alfabeto básico compuesto por 16 elementos. Más tarde ha generalizado su alfabeto a 44 piezas obtenidos a partir de 4 módulos básicos mediante las mismas operaciones que mencionamos

antes. El ordenador inicia el trabajo de composición formando todas las combinaciones posibles de 4 módulos y que responden a algún criterio "a priori" del artista. La producción masiva de esas combinaciones son seleccionadas por el autor atendiendo sólo a su emoción estética. Más tarde, el análisis de las combinaciones seleccionadas permitirán encontrar criterios sistemáticos que conducirán a una estructura de tipo algebraico, limitando la pura combinatoria y descartando completamente el azar. Las reglas obtenidas son referidas principalmente a la continuidad y conexión de los módulos combinados.

Siguiendo la metodología de Barbadillo, Briones ha elaborado un programa para el display IBM 2250, mediante el cual el artista situado ante la pantalla, puede, no sólo elaborar las combinaciones que le parecen de interés plástico, sino también generar los módulos que servirán de alfabeto, conforme al interés del pintor. La facilidad conversacional de la pantalla hace que el ordenador pase a ser un verdadero auxiliar del nuevo artista que sustituye el pincel por el lápiz luminoso; y que la potencia de la computadora le facilita la tarea de composición.

(“Las computadoras al servicio de la ciencia y el arte”. Radio Técnica. Buenos Aires, 5 de abril 1972).

ABRAHAM A. MOLES

Las imágenes de Knowlton, Nees y Nake, Barbadillo, Kawano y Mohr, cualquiera que sea su belleza formal, permanecen hasta ahora como jalones en el "campo de lo posible", como ejemplos de aplicación de un algoritmo más universal, como teoremas de existencia de este campo, demostrando que es posible ir más allá en el arte de fascinar, pues si me seducen yo sé que detrás de cada

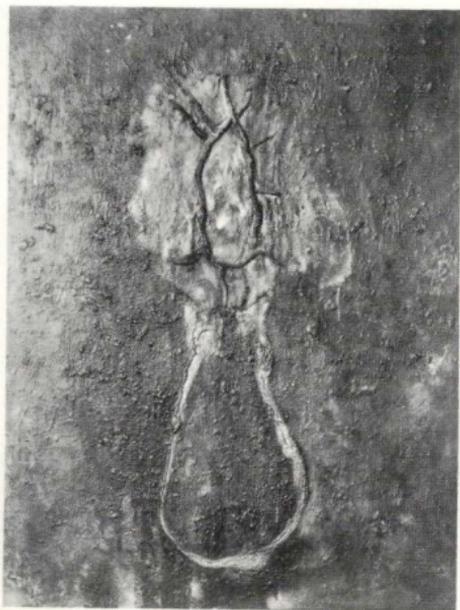
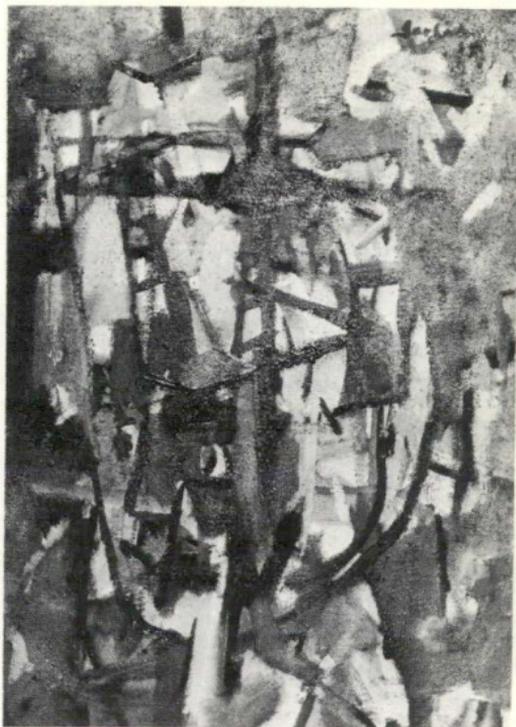
una de ellas existen variaciones sin fin: basta que yo las pida. No están cerradas sobre sí mismas, ellas ejemplifican un arte todo creación que sigue caminos muy diferentes de la imaginería artística tradicional. El camino de lo arbitrario pasa aquí por el orden y no hay ningún punto, mancha ni color que no haya sido tenido en cuenta, tomado en conciencia por el "ordenador de formas": no es ya el resultado de una continuidad espontánea del movimiento de su mano, sino una voluntad de forma: aquí se necesita una aptitud para *ir más allá*. El artista debe ir más allá y definir su actividad por la idea de ejemplo más que por la de obra.

("Ars ex Machina", Gilles Gheerbrant Ed., Montreal 1972).

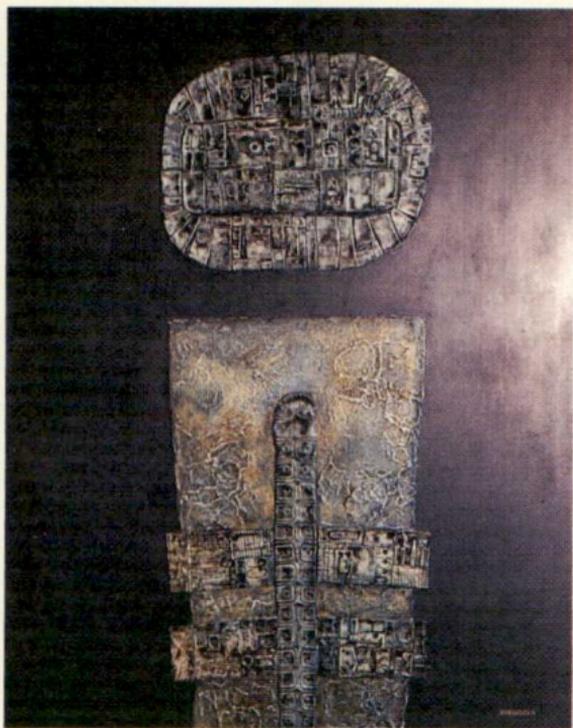
JOSE DE CASTRO ARINES

La inventiva matemática de Manuel Barbadillo es, para su fortuna, marginada aquí de comparaciones. Ella vive su personal vida, su propia independencia formal y conceptual. Figura principal del arte modular, la actividad de Barbadillo en el equipo artístico del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid ha sido en diferentes momentos comentada por nosotros y siempre con elogios mayores. Hoy presenta en la Comisaría de Exposiciones el documento probatorio de su capacidad inventiva en la teoría modular combinatoria de más amplios empeños mostrada hasta hoy expositivamente por nuestro pintor. No se trata ahora de medir, sino de soñar. La obra de Barbadillo explica la capacidad del saber de geometría para el sentir de sus propias criaturas de recreación, más hermosas para mí cuanto más sencillas sus arquitecturas. El número divino en sus juegos por estas armonías combinatorias, cuya razón

"EXPLOSION", 1958



"SIN TITULO", 1960

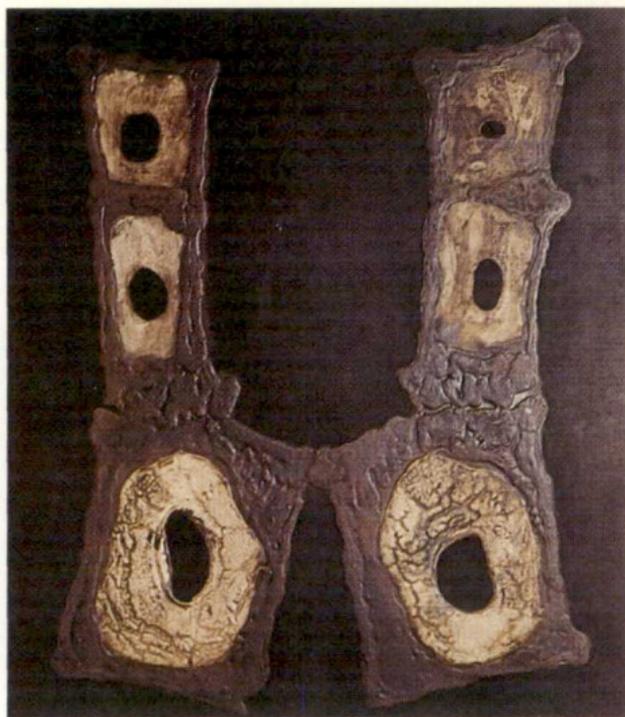


"MEMORIAL", 1961

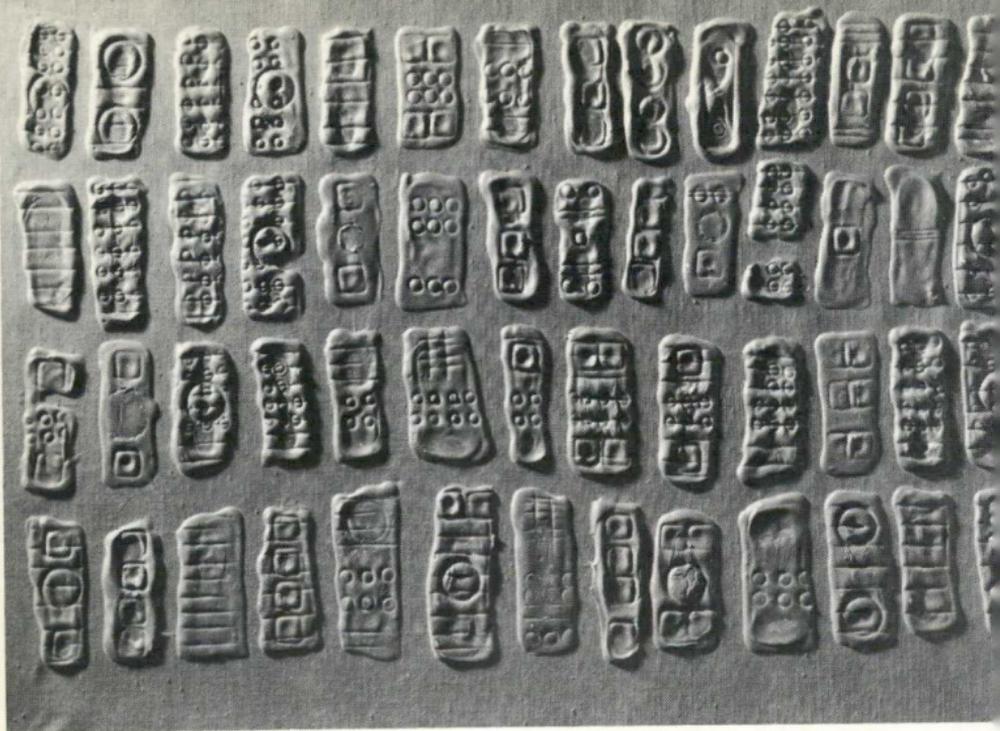


"TWIN", 1961

"SIN TITULO", 1962

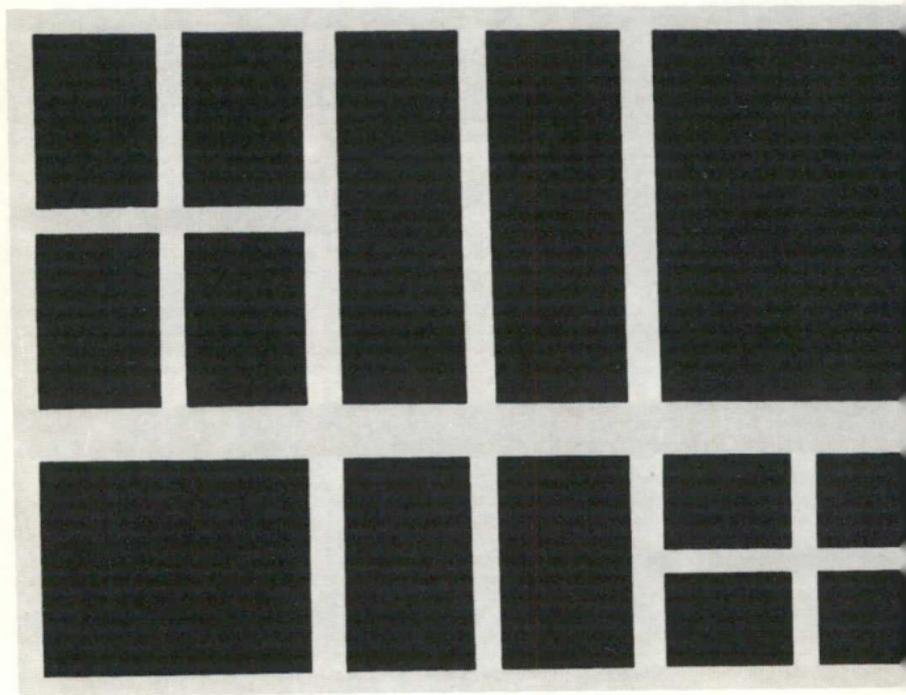


"GREEN", 1961

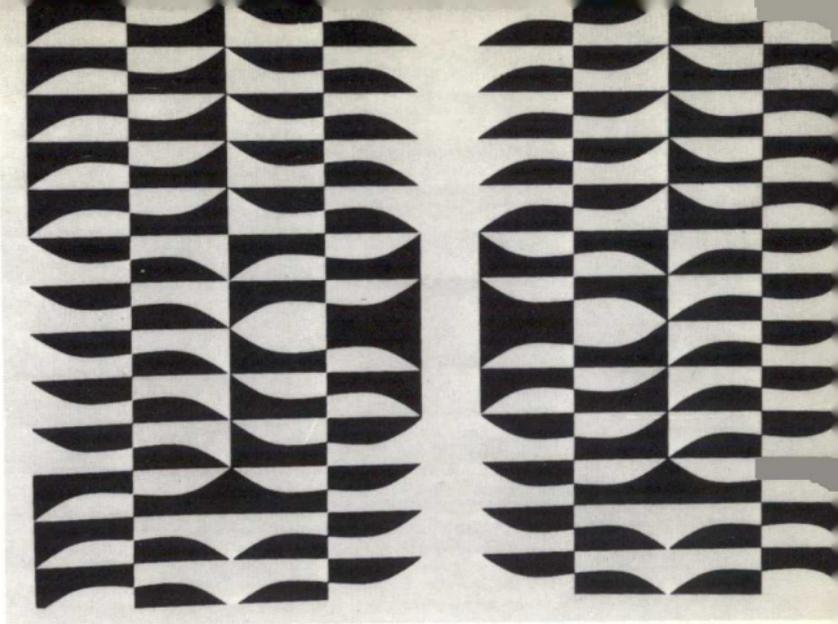


"HORIZONTAL II", 1962

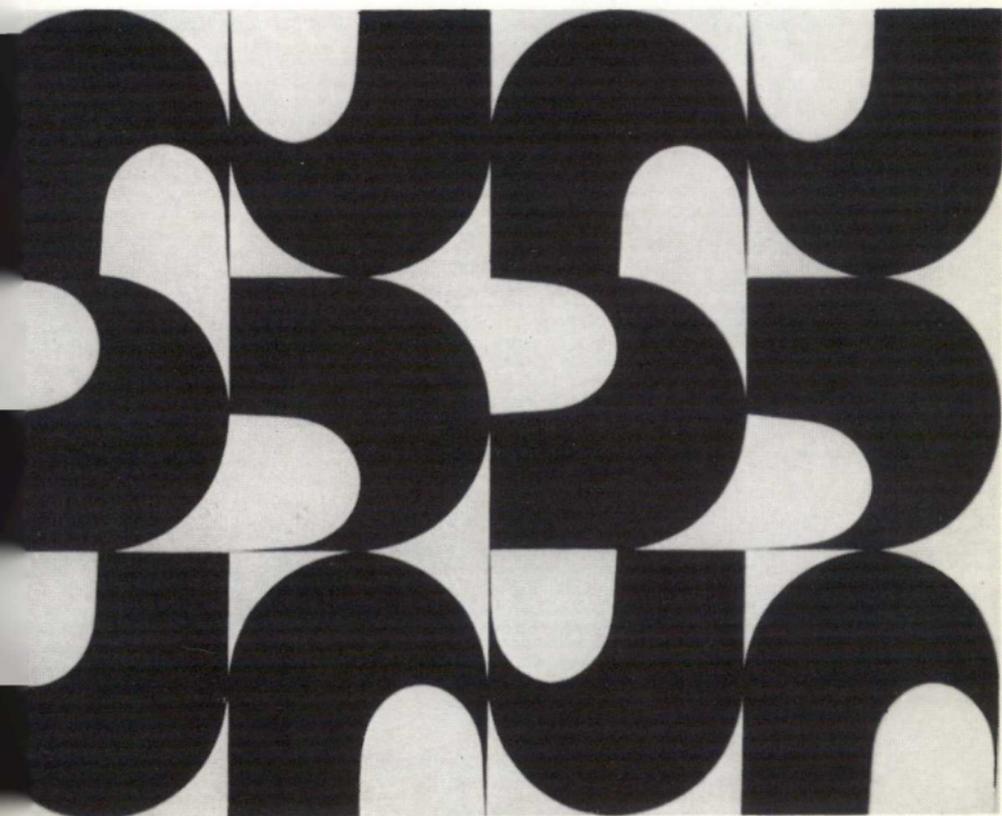
"ADICION, DIVISION", 1963



"VIBRACION", 1964



"RITMOS", 1964

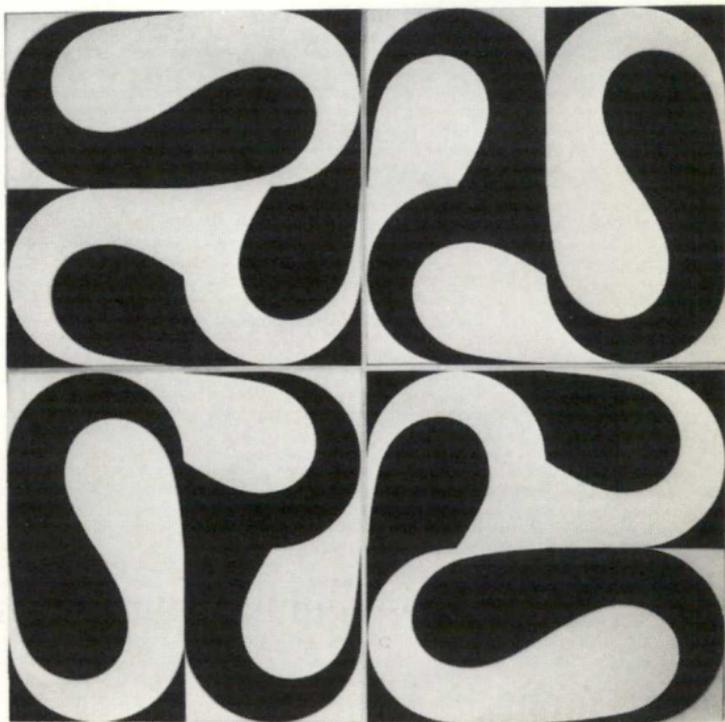






"MEINELE", 1965

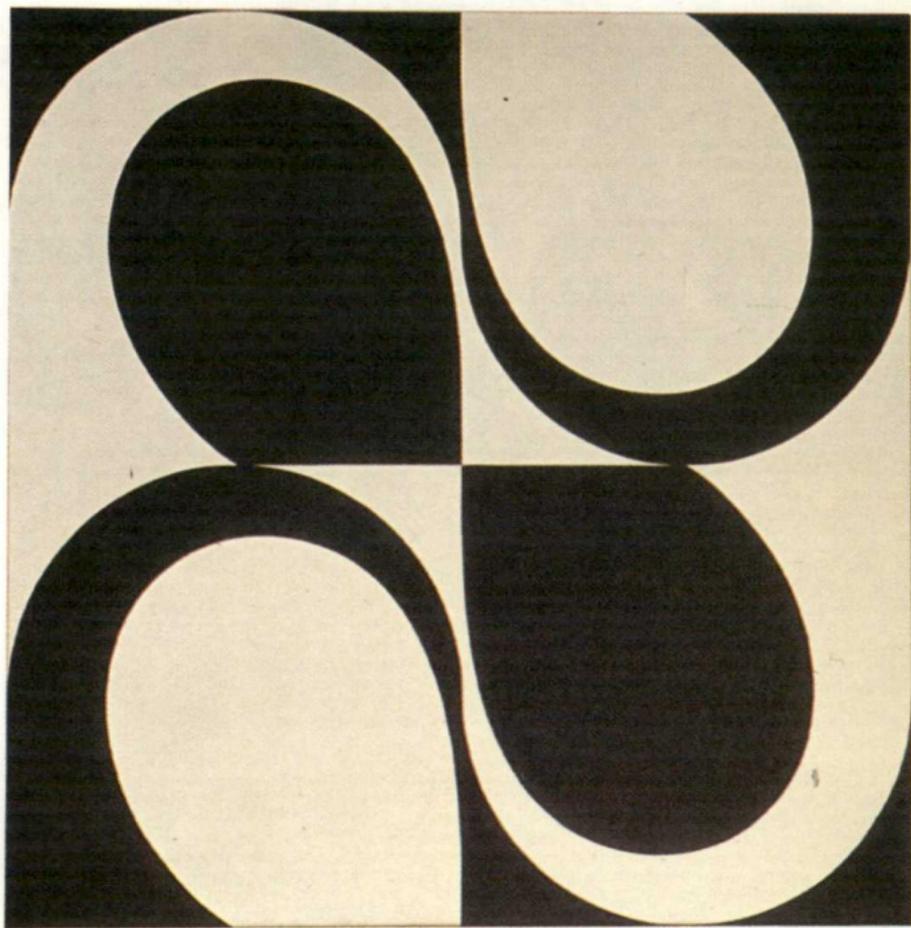
"IRAINA", 1968

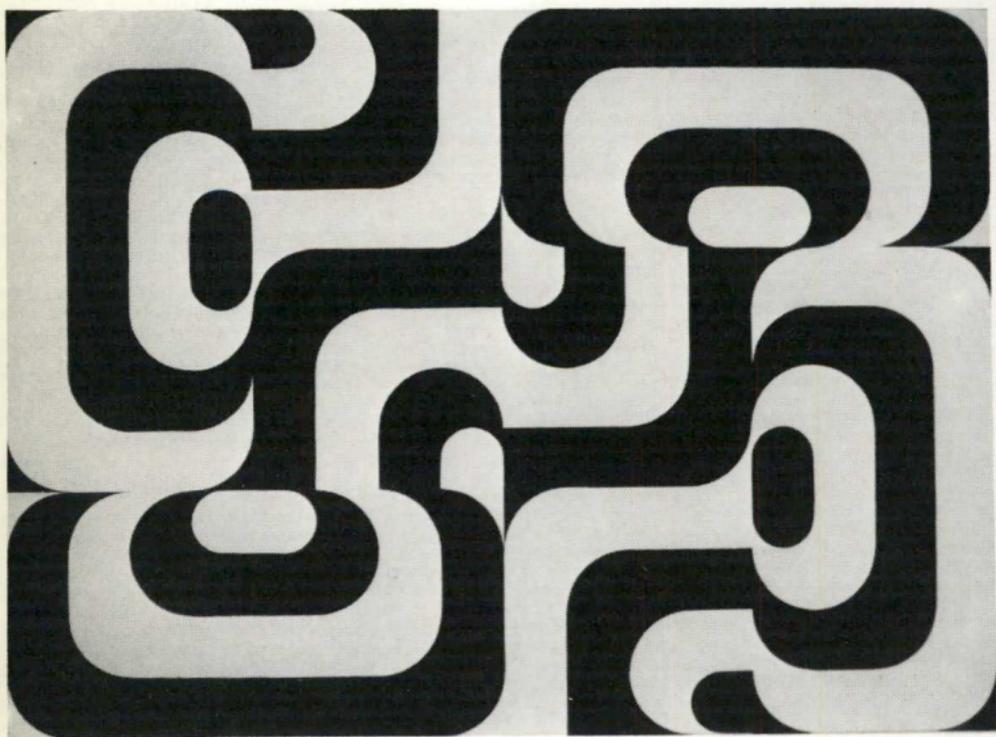




"AIEN", 1969

"OINDES", 1970





"SILENE", 1972



"OGARA", 1973





"ANEYA", 1974



"ANEDA", 1975

"RANEZIA", 1975



"NIZARIA", 1976



sobrepasa sus propios enunciados matemáticos, entrñados por misteriosos carriles al ser de poesía.

(Crónica Semanal de Arte de Madrid. "Informaciones",
Madrid 28 noviembre 1974).

RAMON SAEZ

El arte muy peculiar de Barbadillo se funda en un concepto simplista y claro del espacio. Sus formas de tres dimensiones se conjugan o confunden en estructuras planas para conseguir resultados musicales. ¿Hasta dónde es esto posible? Contrastes de ritmos y colores, llevados a su máxima intensidad, con desdén por los complementarios, relacionan las formas estáticas con las formas dinámicas. Sabe este artista andaluz, de Cazalla de la Sierra, crear un simbolismo mágico sobre el folklore de su tierra. El espacio se convierte así en llama o quietud de límpidos resplandores, apuntando hacia el recuerdo del mosaico y el arabesco.

Pero el pintor Barbadillo es ante todo un artista de su época. Habla la lengua de su tiempo porque la considera una lengua viva. Lo cual corresponde siempre a un espíritu tan fuerte y seguro como para no necesitar modelos de referencia extranjera. Todo parece nuevo y antiguo en su pintura: forma, espacio, luz y entendimiento cordial de la mirada expresan el hecho primordial de vivir. Su razón de ser está en el pasado tanto como en el presente y en el futuro inmutable.

Por eso este neoplasticismo que Mondrian no desdeñaría surge al conjuro de unas cadencias propias sobre estímulos involuntarios referidos a Vasarely. Son representaciones elementales —y quizá por eso mismo, fundamentales— sobre un modo de entender la vida. Esquemas, formas y colores pertenecen aquí a la propia cosecha del pintor. Pero, dentro de esa intensidad y

medida, Barbadillo se entrega al noble juego del azar con admirables modulaciones. Su espacio pictórico es un espacio de conquista ganado por la gracia y el donaire.

Y, sin embargo, no hay en estos cuadros ni recuerdos románticos ni esas concesiones inevitables a la tristeza o los alardes líricos de muchos artistas andaluces. Recuerdan, involuntariamente, los collages en papeles pintados de Matisse durante sus últimos años. Pero la intención de Barbadillo es más clásica y serena. Está ahí, siempre ilesa, en la desnuda y profunda sencillez que percibe la mirada.

("Exposiciones en Madrid". Pag. Arte, "Arriba", Madrid, 8 diciembre 1974).

CIRILO POPOVICI

La obra de Barbadillo expuesta recientemente en Madrid (salas de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural) suscita una serie de incidencias que la afectan no sólo a ella, sino también a un gran lote del arte vanguardista (...).

No es mi propósito adentrarme ahora en los pormenores de dicha obra, pues eso me parece ante todo superfluo a la vista del exhaustivo análisis que de ella hace su propio autor en el catálogo de la misma exposición. Aquí me limitaré tan solo a proponer algunas reflexiones marginales, remitiendo al lector al aludido texto, obligatorio para una correcta interpretación del arte a que se refiere.

Diré, en primer término, que el proceso que implica esa obra roza muy de cerca tanto a la estética como a la lingüística, con especial referencia a la teoría de la información y comunicación. En efecto, como es sabido, el arte actual utiliza conceptos y terminologías de tipo

lingüístico, lo que hace suponer — y para la mayoría de los investigadores de ese campo es más que suposición — que el arte es también un lenguaje que debe analizarse según las leyes de la lingüística. La única diferencia sería que el arte se expresa por signos distintos, plásticos o musicales (...).

Por esto creo conveniente recordar una teoría que si no es del todo nueva en sus formulaciones, lo es, en cambio, en sus supuestos. Se trata de la tesis de Lévi-Strauss (*Le Cru et le Cuit*), según la cual la pintura (término extensible a todo arte en general), igual que la lengua verbal, articula unidades a nivel primario que reciben significados y pueden ser parangonados a los *monemas* (palabras comprensibles). Aquí, Lévi-Strauss alude claramente a las imágenes reconocibles y por tanto, a los signos icónicos; en un segundo nivel tenemos a los signos equivalentes a los *fonemas*, o sea, a las formas y colores que se comportan como unidades desprovistas de significado autónomo. Concluye este autor que las escuelas no figurativas renuncian al nivel primario y pretenden contentarse, para subsistir, con el segundo nivel, cayendo en la misma trampa que la música atonal, perdiendo así todo poder de comunicación e inclinándose hacia la "herejía del siglo", que es la pretensión de querer construir un sistema de signos sobre un nivel de articulación única.

Tal pretensión es muy eficazmente repudiada por Max Bense (*Aesthetische Information*) cuando proclama la destrucción de toda una serie de categorías tradicionales y la "emancipación" de los colores y de las formas, y también de la objetivación de estas, semejantes a las formas matemáticas, geométricas o topológicas. Pero para llegar aquí era necesario — añade Bense — que el arte se emancipase de todo elemento sensorial representativo y de todo su significado. Los colores, las manchas, los gestos, las palabras, los sonidos, deben volverse portadores de sí mismos.

Resulta con toda claridad que la obra de Barbadillo supera el escollo del lenguaje verbal, invocado por Lévi-Strauss, para colocarse en el ámbito del lenguaje óptico sugerido por Bense. En efecto, el sistema de signos de que usa Barbadillo se contrae en una articulación única, lo que implica a sus "figuras" significados propios, intrínsecos y autónomos. Dicha obra está informada por unos elementos gráficos — "módulos" — cuya posición, variación y oposición responde a unos códigos muy precisos y computables, asegurando de ese modo su desarrollo espacial y la creación de tales "figuras". Es cierto que el artista no parte de unas representaciones icónicas para esquematizarlas luego en símbolos abstractos (tal como se da, por ejemplo, en el caso de un Kandinsky o Mondrian), lo que supondría el "paso" de una imagen real a una trascendente, pero no es menos verdad que en su intención primaria está presente el *mundo como* ámbito ontológico y, por cierto, como estructuración espacial (...).

En lo que atañe al aspecto informativo de la obra de Barbadillo, me limitaré a recordar que el *corpus* doctrinal elaborado en esta materia (véase especialmente *A. Moles, Création artistique et mécanisme de l'esprit*) indica que un mensaje lleva tanta más información cuanto es más sorprendente e insólito, y asimismo cuanto menos redundancia o desgaste trae. Como hemos ya visto, el elemento básico del mensaje del pintor lo constituye uno o varios módulos que pueden combinarse en figuras prácticamente indefinidas. Y aunque se trate de una repetición del módulo, la redundancia se evita por el hecho de que el espectador ya no percibe el módulo como tal, sino su integración en una estructura que, por así decirlo, lo absorbe. No se trata, pues, de la mera yuxtaposición de "monemas" o "sintagmas" aislados, sino de un universo de discurso con un significado definible y reconocible. (La perpleji-

dad de Lévi-Strauss ante un tal lenguaje se explica por la coercición iconológica que le impide detectar significados icónicos). La riqueza del mensaje de Barbadillo — y que constituye su belleza estética — reside precisamente en estas categorías: sorpresa y carácter insólito. Aquí reside también la fascinación que confiesa experimentar el artista ante su obra (su proceso) y que se comunica al espectador.

(“Barbadillo: apostilla marginal”. Revista “Bellas Artes 75”, n.º 39).

JOSE MARIA CABRA DE LUNA

Mondrián, Vasarely, Barbadillo. — El Neoplasticismo abrió un campo ilimitado en todas las artes. Descubrió lo que siempre había estado ahí, y elevó a categoría artística la recta, el punto, el ángulo y el color puro, sin mezcla alguna de apariencia externa de las cosas. De sobra conocida es la obra de Mondrian, el callado pintor holandés, el ascético artista, cuyo estudio impresionaba por la humildad que flotaba en el ambiente.

Vasarely, recogiendo en parte la herencia del maestro holandés, dio un paso importantísimo en la organización del espacio pictórico y la búsqueda de las microformas del lenguaje de la pintura, al reducir el espacio del cuadro a una trama cuadrículada en la que cada cuadrícula contiene un elemento plano, que, en su caso, está constituido por algunas de las formas regulares de la geometría clásica (círculos, cuadrados, rombos...).

Estas formas, al tratarse de polígonos regulares cerrados inscritos en la cuadrícula, y no ser susceptibles de fusión unas con otras, sino de yuxtaposición, le fuerzan a recurrir a la ilusión de profundidad, al efecto de relieve como elemento de cohesión, intentando solucio-

nar de esta manera su integración en la unidad total del cuadro. (Solución que está en contradicción con la representación bidimensional, absolutamente plana, de sus microformas, pero que no le resta importancia a su aportación a la concepción modular de la pintura).

Barbadillo es hijo, quizás inconscientemente, de la obra de éstos y otros artistas de la misma línea, pero más universal, — como andaluz, en cuya personalidad están integrados los elementos de la tradición culta occidental con la tradición popular, de raíces orientales, que forman parte de sus vivencias infantiles y juveniles, y que, además, ha vivido un período de varios años, decisivos para su obra, en Marruecos— dará el paso definitivo hacia la concepción modular y lingüística del arte, aportando formas con un potencial expresivo más poético y que tienen, además, grandes posibilidades combinatorias. Esta solución permite la generación de la unidad formal superior mediante la integración real — por fusión — de las unidades inferiores en un articulado absolutamente plano, creándose pues, un lenguaje que contiene, no sólo los elementos básicos de la producción de signos, sino también sus leyes generativas. Leyes que, por cierto, guardan una estrecha relación con las que rigen en la propia naturaleza para la creación de la vida. (Recordemos lo que se conoce del Código Genético o del proceso asociativo de las unidades del microcosmo).

(“Barbadillo o la búsqueda de lo esencial”. 1976, Pendiente de publicación).

ESCRITOS DEL PINTOR

1969:

MATERIA Y VIDA. — I Forma y Movimiento (la problemática actual del arte). — “Yò no puedo comprender el arte si no es en relación con el fenómeno general de la cultura, y a ésta la entiendo como el empeño por comprender el mundo y por adecuar a sus leyes la organización de la vida. En este sentido, el arte está íntimamente ligado a la investigación y el pensamiento como medios de ampliación del conocimiento de la realidad, y a la economía, la sociología y la política como instrumentos de adecuación de la vida a dicha realidad; así como al resto de las actividades humanas.

Bajo este punto de vista, la historia del arte occidental se me aparece como el análisis de la realidad a través de unos canales (intuición, sentimiento) distintos de la experimentación, que es el de la ciencia, pero que, a pesar de la diferencia de medios, se presentan como paralelos en sus resultados.

No debe interpretarse esto, sin embargo, en el sentido de que piense que arte y ciencia son en realidad la misma cosa. Hay una diferencia, y es que el arte, aunque colabore en el proceso de captación de la realidad, no tiene esto como su misión específica, que es más bien reflejar la vida. Y la vida está integrada tanto por la realidad objetiva como por la subjetiva, por la respuesta del hombre a la nueva realidad. Esto explica que mientras la profundización en la materia ha seguido un camino de objetivación ascendente, de progresiva sistematización, el arte, en cambio, ha evolucionado a tirones, y a lo largo de un proceso lleno de movimientos pendulares, con el énfasis unas veces en la Forma, lo objetivo, y otras en el Contenido, lo subjetivo. Representando el subjetivismo la reacción de la Sociedad ante la abstracción de los Sistemas”.

(“Ordenadores en el Arte”, Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1969).

1970

“Creo que, a semejanza de la literatura o la lingüística, una interesante aplicación del ordenador en las artes plásticas reside en la utilización de sus grandes facultades de análisis para estudiar los tipos de relaciones producidos entre los distintos elementos de cada obra, y sacar a la luz normas y medidas de siempre presentidas. Mi pintura, debido a su simplicidad, es muy adecuada para este trabajo, pero el perfeccionamiento de los métodos y de los instrumentos posibilitaría el tratamiento de obras más complejas, incluso del pasado.

La confrontación de los datos, así obtenidos, con el estado del conocimiento de cada época, junto con una visión más clara del mecanismo de la intuición y del proceso de creación en general, revelaría, eventual-

mente, el secreto del lenguaje profundo del arte; que en nuestra civilización, inquisitiva y naturalista, sería — como pensaba Leonardo, o como creyeran ya los griegos — el de la Naturaleza”.

(“Generación Automática de Formas Plásticas”. Catálogo II
Exposición Centro de Cálculo Universidad de Madrid, 1970).

“MODULOS, ESTRUCTURAS Y RELACIONES; IDEOGRAMAS DEL “RAPPORT” UNIVERSAL”.

“Mis conocimientos de física, química o biología son muy limitados. Soy pintor, y mi formación — incluso mi formación artística — ha sido un tanto anárquica. Pero si mi propio organismo está formado de la misma materia que cuanto me rodea (si cualquier materia viva, aunque se trate de una organización muy compleja, en un cierto nivel de su estructura consiste en combinaciones entre unos pocos elementos — oxígeno, hidrógeno, nitrógeno, carbono, etc. — que están también en las otras formas de vida y en el medio en que habitan), lo que me constituye en una entidad independiente no es, pues, básicamente, una diferencia sustancial, o de ingredientes, sino las fuerzas que mantienen a estos ingredientes en determinadas relaciones. En estas relaciones, según parece, no sólo es importante la proporción numérica de los elementos, sino también su organización en el espacio.

Creo que esta pequeña referencia a algo que ocurre con la materia (y también en la música y en la literatura), es una buena introducción a cualquier explicación de mi obra puesto que, a mi juicio, sus principales puntos versan precisamente sobre cómo las mismas formas básicas pueden originar, por integración, formas nuevas, mas complejas, y diferentes entre sí. Las cuales se transforman cuando cambian las proporciones de sus componentes, pero también cuando — aún mantenien-

do esas proporciones — se trastocan sus posiciones o se alteran sus posturas”.

(“Page, boletín de la Computer Arts Society”. Londres, noviembre 1970).

1973

“...El Arte se ocupa de muchos aspectos de la realidad, de aquí que sea pluriforme, especialmente en nuestros días. Pero hay, en el caso de la pintura, una línea evolutiva, cuyas raíces es posible rastrear hasta el Neoplasticismo, el Cubismo, e incluso antes; la cual, cada vez más conscientemente, no solo viene circunscribiendo el ámbito de su investigación a uno de los problemas principales de la pintura, sino su problema fundamental: el problema de la organización del espacio, que es también el problema de la forma.

A pesar de las críticas de que ha sido objeto, una gran parte del llamado Computer Art, —a causa principalmente de las necesidades metodológicas implicadas en la comunicación con la máquina— no sólo ha venido a continuar la línea evolutiva citada, sino que, en parte forzado por la estructura de la máquina y de su lenguaje, la han aproximado a los niveles más profundos de la estructura del lenguaje pictórico (los más simples estructuralmente); y en algunos casos, entre los que se encuentra mi propia obra, a la dualidad esencial del espacio-forma...”

(Del catálogo de exposición “Contact II”. Bordeaux, 19 noviembre - 8 diciembre 1973).

1971-1972

A LOS 90 AÑOS DE PABLO PICASSO

paloma blanca
paloma negra
toro negro
toro blanco

toro blanco
toro negro
paloma negra
paloma blanca

paloma blanca y negra
toro negro y blanco
toro blanco y negro
paloma negra y blanca

palomatoro blanquinegro
toropaloma negriblanca
toropaloma-palomatoro blanquinegro-negriblanca.

("Litoral", n.º 23-24 Homenaje a Picasso.
Málaga, diciembre 1971 - enero 1972).

1974

MANUEL BARBADILLO EN EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO

¿Cómo, cuándo y por qué pasó de la figuración a la abstracción? —

“Mi paso de la figuración a la abstracción fue muy

gradual y vino determinado por la solución de los problemas que se me iban presentando. Hasta cierto punto, mi evolución ha sido semejante a la evolución colectiva de la pintura, o al menos a la de una de las líneas evolutivas de la pintura: aquella que investiga el lenguaje profundo de la pintura, por debajo del nivel del lenguaje literario representado por la anécdota del cuadro. Por ejemplo, mi paso del estudio del natural al estilo impresionista se debió a la búsqueda de una mayor luminosidad y al deseo de quitarle rigidez a las formas.

Estas fueron también, más o menos, las causas que habían producido el impresionismo en la segunda mitad del siglo pasado; pero yo antes no lo sabía muy bien, y para mí fue una experiencia personal, algo que sentí, aunque probablemente lo habría leído en algún sitio, como podría haber leído también o conocido otras muchas cosas que, en cambio, nunca se convirtieron en experiencias propias. Algo semejante ocurrió con el paso siguiente: el del impresionismo al expresionismo. Una vez que el contorno de las cosas ha perdido rigidez, descubres que el cuadro gana en expresividad, que es más rico, si te sientes libre para acentuar ciertos rasgos, para elevar la intensidad de color de algún objeto e incluso cambiar la relación natural entre ellos. El paso siguiente, lógicamente, era la abstracción. Abstracción expresionista primero y abstracción constructiva cuando, a fuerza de no respetar formas, el cuadro se te va yendo de entre las manos, y sientes que es necesario sujetarlo de alguna manera."

(De una entrevista de Manuel Olmedo en "ABC" de Sevilla, 10 mayo 1974).

1976

HOMENAJE A NORBERT WIENER

1) Hace ya algún tiempo, hacia los primeros años de la década de los sesenta, cayó en mis manos un libro de Norbert Wiener, cuya lectura me produjo un impacto muy fuerte. Su título era "Cibernética y Sociedad".

Yo creo que la impresión que este libro me produjo, fue debida al hecho de que en él, Wiener —aunque en términos diferentes— trataba mucho de los problemas con que en aquel tiempo me enfrentaba yo mismo, que se referían a cuestiones relacionadas con la libertad y el automatismo. Sólo los puntos de vista diferían; el suyo era, principalmente, el de un ingeniero (aunque el contenido de su exposición trascendía las fronteras de las especialidades), mientras que mis problemas eran de naturaleza artística.

Algunos de estos problemas, para entonces, iban tomando forma ya en mi mente, pero otros aún permanecían en un nivel subconsciente. Esto último fue, sin duda, la causa de la profunda experiencia que la lectura de ese libro fue para mí.

Yo sé, por mi propia experiencia, que los temas importantes para el desarrollo de nuestras ideas son, en cada fase, aquellos que provocan resonancias en el subconsciente. Por esta razón, tengo cierta inclinación a dejarme guiar hasta por frases sueltas, o palabras aisladas, que producen un eco emocional en mi interior, con preferencia incluso a las teorías mejor argumentadas, si éstas no tienen ningún efecto sobre mis emociones.

Años más tarde, cuando mis ideas sobre la cibernética fueron más claras, y cuando mi propia obra estuvo más

desarrollada, me dí cuenta de que sin ser muy consciente de ello, había estado recorriendo con mi propia obra el camino hacia la cibernética. O mejor, hacia una visión cibernética del mundo.

II) Por el tiempo en que leí el libro de Wiener, mi pintura estaba revirtiendo el proceso de destrucción formal que me había llevado desde mi realismo inicial hasta el estilo que ha sido conocido como "Informalismo". Este estilo, completamente desinteresado por la forma y la composición, sólo concedía importancia a la auto-expresión. Hasta el extremo de considerar a la manifestación más directa posible, hasta automática, del estado de ánimo, el valor fundamental, si no el único, del cuadro. Terminada esta fase, comenzaba a basar mi nuevo estilo en la forma y la racionalidad. El proceso, así como algunas de mis ideas sobre el arte en general, lo he descrito en mi artículo "Materia y Vida", que apareció en el libro ORDENADORES EN EL ARTE, publicado por el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid en junio de 1969.

Mi caso no era un fenómeno aislado, sino parte de una tendencia universal. El Informalismo — y la disolución — había sido el resultado final del intento de producir una representación absolutamente subjetiva del mundo, ya que la imagen del mundo objetivo — como nuestros sentidos lo perciben — no había resistido el análisis del Impresionismo. Simultáneamente, otra tendencia que se inicia con el Cubismo, había estado esforzándose por poner las bases de una nueva representación objetiva de la realidad — constituida por nuestra comprensión de la naturaleza más que por su apariencia — a través del desarrollo de nuevas formas y el establecimiento de sus relaciones.

(Bajo ningún concepto debe considerarse al Abstracto-expresionismo como un experimento estéril. De hecho, ha sido uno de los movimientos más importantes

del arte del siglo XX, y su influencia está presente en la mayor parte de las tendencias posteriores. Incluidas las más formalistas, pues el desarrollo del arte es dialéctico, y la simbiosis más fructífera tiene lugar precisamente entre estilos radicalmente opuestos, tales como —en este caso— una tendencia entrópica y una organizadora).

En muchos aspectos, la evolución del Arte en la moderna civilización occidental es muy semejante a la de la ciencia, penetrando paso a paso bajo la capa exterior de las cosas. De manera anecdótica debe recordarse el paralelismo que existe entre el proceso divisionista del análisis de la luz, en la pintura, hasta alcanzar finalmente el estadio del Puntillismo, y el camino de la ciencia desde el macro-cosmos hasta la concepción atómica del universo.

III) Habiendo pensado siempre que el Arte es ante todo una imagen del mundo, al evolucionar mi pintura hacia parámetros cada vez más evidentes, y observar al mismo tiempo la semejanza entre algunos aspectos de ella y las leyes que rigen ciertos fenómenos de la naturaleza, en 1968 comencé una investigación sobre mi propia obra con la colaboración del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid. Para esa fecha, y a través de la eliminación prácticamente total de los elementos subjetivos (imagen, factura, matices, color...), la búsqueda de un lenguaje objetivo me había conducido ya a repeticiones de una sola forma en composiciones en blanco y negro.

He explicado ya mi trabajo en el Centro de Cálculo en mis artículos "El Ordenador", incluido también en el libro ya mencionado, y "Módulos, estructuras y relaciones; Ideogramas del "rapport universal" que publiqué en el catálogo de mi exposición en el Museo de Arte Contemporáneo (Salas de la Dirección General de Bellas Artes) de Madrid, en noviembre de 1974.

En la actualidad, mi pintura está basada en una serie de formas elementales, o módulos, cuatro generalmente, que son como el alfabeto con el cual construyo mis cuadros. Sus definiciones en un cuadrado son absolutamente objetivas, y, si se repiten en una trama cuadrículada en posiciones variadas, pueden originar un número ilimitado de composiciones diferentes.

Comenzando con estos módulos, yo trato de expresarme como el poeta lo hace con las palabras o el compositor con las notas musicales. Es decir, combiniéndolas con el fin de crear una estructura rítmica.

Básicamente mi obra es una investigación sobre el problema del espacio, el cual, en mis cuadros, es un elemento jerárquicamente igual a la forma, como una forma complementaria o anti-forma, de la misma manera que el silencio en música —las pausas— es un elemento modulador tan importante como el sonido. No siendo la forma ni lo uno ni lo otro con exclusividad, sino el resultado de combinaciones entre ambas.

En mi pintura, el espacio no es un elemento neutro —un mero soporte para las formas— sino un elemento participante, estando los cuadros compuestos, no de forma y espacio, sino de módulos positivos (negro sobre blanco) y módulos negativos (blanco sobre negro).

Este principio de oposiciones y complementariedad de los opuestos es esencial en mi obra, en la cual está presente desde el nivel de los módulos independientes hasta el de composiciones muy complejas. Yo creo que se trata de una manifestación sobre la bipolaridad o dual naturaleza de las cosas, una noción que la antigüedad consideró como la regla de oro del universo.

IV) La computadora constituyó una ayuda excelente en la realización del trabajo citado. Debidamente programada, producirá, en el caso de mi obra, un gran número de variaciones sobre el tema que se le proponga, cuyas condiciones se le transmiten en forma de

normas que deben o no cumplirse, y en qué circunstancias. El limitado repertorio de formas elementales que utilizo en mis cuadros hace que esto sea relativamente simple.

Las diferencias entre mis cuadros no residen en la diversidad de elementos utilizados, sino en sus variaciones de posición y ubicación espacial. Ejemplos aproximados son los de la música y los lenguajes naturales que poseen alfabeto. En ambos casos, el significado radica en las relaciones en que se presentan las partículas elementales fónicas o gráficas —notas o letras— de que constan ambos lenguajes. Es decir, el autor no inventa notas o letras continuamente, sino que crea, o utiliza, nuevas combinaciones de las existentes. En el caso del lenguaje no artístico, el significado de las combinaciones responde a criterios convencionales, pero en el del arte obedece a causas poco conocidas. Mi trabajo se centró en el estudio de estas causas en mi propia obra, partiendo de composiciones con entidad estética subjetivamente asignada.

(Primera versión, en inglés: "My way to Cybernetics". ARTIST AND COMPUTER; edit. Ruth Leavitt, New York, 1976)

1976

ESCRITURA E IMAGEN

Pregunta (Enmanuel Borja). — ¿Qué significado crees que puede tener la utilización del alfabeto y su derivación en la plástica reciente?

(...) ¿a qué crees que es debido este fenómeno de translación o suplantación de códigos — el del lenguaje y el de la imagen — que antes estaban separados en categorías aproximadamente estables?

Respuesta (Barbadillo). — En mi opinión, expresa la creencia en que la pintura puede ser también un lenguaje susceptible de ser reducido a unos signos articulables entre sí, como en el caso de la escritura, y el deseo de encontrar, a través de ellos, representaciones de la estructura interna de la Naturaleza.

Esta búsqueda comienza hace casi un siglo, al no resistir las llamadas formas naturales el análisis de la luz llevado a sus últimas consecuencias, y deshacerse entre las manos de los impresionistas. En ella participan todos los movimientos posteriores, sea desligando el color de la forma (fauvismo), la forma de su referencia natural (expresionismos), o trastocando el contexto naturalista (subrealismos). Pero es en el Cubismo, y en su descendencia, donde está más patente (a veces incluso acompañada de declaraciones teóricas).

Por otra parte, los propios "letristas" en ocasiones lo han manifestado expresamente.

Pregunta (Cirilo Popovici). — ¿Existe una relación entre la escritura y la imagen y cuál puede ser?

Respuesta (Barbadillo). — A mi juicio, la relación entre imagen y escritura es la misma que existe entre el aspecto de un hombre y la comprensión de sus mecanismos (materiales y morales; es decir, sus células, sus moléculas, sus átomos, sus unidades eléctricas, sus campos magnéticos, sus estructuras psíquicas, etc.). En otras palabras, mientras que la imagen representa el aspecto externo de las cosas, la escritura — como universo o como sistema, no las palabras aisladas, cuyos significados les ha sido atribuido por convención — se refiere en cambio a la estructura dinámica e interna de las cosas.

ESQUEMA DE SU VIDA

1929:

- Nace, el 8 de junio, en Cazalla de La Sierra, provincia de Sevilla.

1932:

- Su familia se traslada a Sevilla.

1939:

- Inicia los estudios de Bachillerato.

1941:

- Entra, como aprendiz, en el estudio de José Arpa.

1944-1947:

- Dibuja y trabaja el modelado en barro en el taller del escultor sevillano Emilio García Ortiz.

1947-1951:

- Se matricula en la Facultad de Derecho de la Universidad de Sevilla. Deja estos estudios por los de Marina Mercante. Vuelve a los estudios de Derecho, esta vez por libre, en la Universidad de Granada. Primeras pinturas a la acuarela.

1951-1953:

- Asiste a sesiones nocturnas de Dibujo en el Ateneo, y a algunas clases de Pintura en la Escuela de Artes y Oficios, en Sevilla. Estudia a los clásicos, sobre todo a Zurbarán, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Primeros óleos.

1953-1954

- Termina sus estudios de Derecho. Expone por primera vez en una colectiva en el Ateneo de Sevilla.

1955-1957:

- Trabaja la mayor parte del tiempo, en Marruecos, cuya civilización le produce un fuerte impacto. Viaja por el Norte de Africa. Se interesa por el pensamiento y el arte orientales, principalmente la música.

1957-1959:

- Conoce a Jane, su mujer. Vive en Torremolinos. Viaja a los EE. UU.

1958:

- Nace Pedro, su primer hijo.

1959-1964:

- Viaja por América y trabaja en Nueva York. Participa en exposiciones en Norteamérica e Hispanoamérica. Regresa a España. Viaja por Europa.

1962:

- Exposición individual en Nueva York.

1963:

- Exposición individual en Madrid. Participa en la VII Bienal de Sao Paulo, Viaja por Europa. Viaje a Marruecos.

1963-1965:

- Fase de intensa experimentación. Primeros módulos.

1966:

- Participa en exposición "OP", Galería Edurne, Madrid.

1967:

- Participa en exposiciones "Nueva Generación" y "Arte Objetivo", ambas en Madrid, y en la IX Bienal de Sao Paulo. Viaje por Europa. Reside varios meses en Suiza.

1968:

- Entra en contacto con el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid y colabora en la creación del

Seminario de Forma Plástica en dicho Centro. Empezaba el análisis de su propia obra con ayuda del Ordenador Electrónico. Nace su hija Manuela.

1969:

- Publica sus artículos "Materia y Vida" y "El Ordenador", que son traducidos en varios países. Participa en la X Bienal de Sao Paulo.

1970

- La Computer Arts Society, de Londres, publica sus notas "Modules/Structures/Relationships". Conferencia en el Instituto de Investigación de Informática y de Automática de Francia. Nace Lucas, su tercer hijo.

1971-1976:

- Desarrollo gradual de su obra modular en Torremolinos. Publica en Nueva York su artículo "My Way to cybernetics". Viaje a EE. UU. y Canadá.

1974:

- Exposiciones individuales en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y en el de Madrid (Salas de la Dirección Gral. de Bellas Artes).

RESUMEN ESQUEMATICO DE LA EVOLUCION DE SU OBRA

OBRA FIGURATIVA:

Hasta 1957 ó 1958 * (Análisis —y progresiva desintegración— de las formas “naturales”).

Estudios del natural. — Impresionismo. — Expresionismo figurativo (con incidencia de algunos cuadros con influencias constructivas o cubistas). — Expresionismo estructurado, con énfasis en los valores texturales.

OBRA ABSTRACTA

Obra abstracta “informal”: 1957 ó 58-1960

Expresionismo abstracto (óleo, paleta, perspectiva de color). — Pintura de materia y experiencia con los nuevos materiales (resinas, latex), y elementos incorporados (collages, cuadros-objetos). Obras principalmente monócromas.

(*) Los cambios nunca fueron tajantes. Lo nuevo empieza a insinuarse siempre antes de que el cambio pueda apreciarse claramente.

Obra abstracta estructurada: 1960 - 1962 ó 63

Reorganización de las superficies texturadas (cuadros de materia con esquemas compositivos cada vez más importantes). Tendencia a la simetría.

Obra abstracta geométrica (experiencias modulares): 1962 ó 63 - 1964

Primeras experiencias modulares con formas encasilladas y generalmente aisladas entre sí. Pinturas lisas, en blanco y negro principalmente.

Experiencias con un solo módulo: 1964 - 1968

Composiciones dinámicas con integración de los módulos (el perfil del módulo tiene partes rectas y curvas, con lo que, al integrarse, la composición total aparece dotada de un movimiento rítmico). Composiciones muy sistematizadas (cuatro módulos integrados llenan una cuarta parte del cuadro, los otros tres cuadrantes son repeticiones, giros o inversiones de color del primero).

Sistema modular (análisis sintáctico y semántico paralelo a su obra artística): 1968 - 1971

Sistema de cuatro módulos en versiones positiva y negativa. Análisis y síntesis de composiciones por procedimientos análogos a los de la lingüística generativa. Ley de armonía de los contrarios.

Desarrollo de su obra modular en composiciones con más de un módulo: 1971...

BIBLIOGRAFIA BASICA

1. AGUIRRE, J. A.: "Arte último". Edit. Cerezo, Madrid, 1969.
2. AGUIRRE, J. A.: "Arte objetivo". Revista Artes, Madrid, noviembre, 1967.
3. ANOS, M.: "Una nueva conciencia del lenguaje". Revista Artes, Madrid, mayo, 1967.
4. AREAN, C. A.: "Arte español del siglo XX". Guía-catálogo del Museo Español de Arte Contemporáneo. Servicio de publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
5. AREAN, C. A.: "Arte joven en España". Edit. Publicaciones Españolas, Madrid, 1971.
6. AREAN, C. A.: "Artes aplicadas en España; tendencias no imitativas". Edit. El Duero, Madrid.
7. AREAN, C. A.: "Jeune peinture espagnole contemporaine". Catálogo exposición antológica del arte español. Musée des Augustines, Toulouse, Francia.
8. AREAN, C. A.: "Varias tendencias de la pintura española actual". Publicaciones Españolas, Cuadernos de Arte, Ministerio de Información y Turismo, Dirección General de Información, Madrid.
9. "Arte de sistemas". Monografía sobre exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, Publ. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires.
10. "Arte objetivo". Catálogo de exposición en la Dirección General de Bellas Artes, Madrid, octubre 1967.
11. "Barbadillo". Revista Art News, Nueva York, febrero, 1962.
12. BARBADILLO, M.: "El ordenador; experiencias de

- un pintor con una herramienta nueva" (Ordenadores en el Arte, Publ. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junio de 1969. También en francés, en *L'Ordinateur et la Créativité*, Publ. Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junio de 1970).
13. BARBADILLO, M.: "Materia y vida" (Ordenadores en el Arte; también en *L'Ordinateur et la Créativité*).
 14. BARBADILLO, M.: "Módulos, estructuras y relaciones; Ideogramas del "rapport" universal". Catálogo de exposición "Barbadillo" en Salas de la Dirección Gral. de Bellas Artes. Publ. Patronato Nacional de Museos. Serie Arte Actual, n.º 53. Madrid, noviembre 1974 (En inglés; Bulletin of the Computer Arts Society, Londres, noviembre 1970).
 15. BARBADILLO, M.: "Homenaje a Norbert Wiener", pendiente de publicación. En inglés: "My Way to Cybernetics" (Artist and Computer. Edit. Ruth Leavitt. Publ. Harmony Books, Nueva York, 1976).
 16. Boletines del Seminario de Generación de Forma Plástica 1968-1971. (Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid).
 17. BORJA, E.: "Teoría y aspectos evolutivos en la obra de Manuel Barbadillo". Revista Temas de Arquitectura, núm. 140, Madrid, febrero 1971.
 18. BRIONES, F.: "Peinture modulaire" (*L'Ordinateur et la Créativité*; véase 12).
 19. CABRA DE LUNA, J. M.: "Barbadillo, o la búsqueda de lo esencial" (pendiente de publicación).
 20. CARRILLO, F.: "Reflexiones literarias sobre arte". Edit. Guadalhorce, Málaga, 1972.
 21. CASTRO ARINES, J.: "Las formas plásticas de generación automáticas; nueve informes españoles sobre ordenadores y el arte nuevo" (Revista de las Artes y de las Letras). "Informaciones", Madrid, julio 1970.

22. CHAVARRI, R.: "La pintura española actual". Edit. Ibérico Europea de Ediciones, S. A., Madrid, 1973.
23. "Computer Graphics and Art". Publ. Berkeley Enterprises Inc., Newtonville, Mass., mayo 1976.
24. "Contact II". Edit. Sigma, Centre d'information des arts et tendances contemporaines, Bordeaux, Francia, 1973.
25. Diccionario Biográfico Español Contemporáneo. Publ. Círculo de Amigos de la Historia, Madrid.
26. Diccionario de Pintores Españoles Contemporáneos. Publ. Estiarte Ediciones, Madrid, 1972.
27. DYCKES, B.: "Spanish Art Now". Edit. Bill Dyckes, Madrid, 1966.
28. FERNANDEZ DE CASTILLEJO, J. L.: "Actualidad y participación, una filosofía contemporánea". Edit. Tecnos, Madrid.
29. FRANKE, H. W.: Computer Craphiek-Computer Kunst". Edit. Brückmann, Munich (también en inglés: "Computer Graphics. Computer Art". Edit. Phaidon, Londres, 1971).
30. FRANKE, H. W.: "Computers and Visual Arts". Revista Leonardo, Edic. Pergamon Press, Londres, otoño, 1971, vol. 4.
31. GARCIA CAMARERO, E.: "Formas computables". Catálogo de exposición en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, junio 1969.
32. GARCIA CAMARERO, E.: "Generación automática de formas plásticas" (Ordenadores en el Arte; véase 12).
33. GARCIA CAMARERO, E.: "L'ordinateur, peut il creer une oeuvre d'art?" Revista IBM-Informatique, París, 1970, núm. 1.
34. GARCIA CAMARERO, E.: "L'ordinateur et la créativité" (L'Ordinateur et la Créativité; véase 12).
35. GARCIA CAMARERO, E.: "Computer Art" (Arte e Scienza. Edit. Grabielle Mazzota, Milán).

36. GARCIA CAMARERO, E.: "Ordenador y diseño". Documentos de Comunicación Visual, Barcelona.
37. GLUSBERG, J.: "Arte y computadoras en Latinoamérica". Edit. Centro de Arte y Comunicación (CAYC) de Buenos Aires, julio, 1973.
38. "Kunst en Computer". Revista Graficus, Holanda, diciembre, 1970.
39. "Manuel Barbadillo". Revista Artes, Madrid, febrero, 1963.
40. MARCHAN, S.: "Del Arte objetual al arte de concepto". Edit. Alberto Corazón, Madrid, 1972.
41. MARCIANO, L.: "Situazioni 70". Revista AL-2, Servizio Documentazione, Programa Internazionale 1970-71, Roma.
42. MARTINEZ DE LA HIDALGA, R.: "Arte y ordenadores". Revista Gaceta del Arte, núm. 26, Madrid, julio, 1974.
43. MASIDES, M.: "Formas computadas; la utilización de computadoras en la generación de formas plásticas". Revista Ibérica, Actualidad Científica, núm. 24, Madrid, octubre, 1972.
44. MOLES, A.: "Art et Ordinateur". Edit. Casterman, París, 1971.
45. MOLES, A.: "Art ex Machina". Texto introducción en carpeta de serigrafías de Computer Art, Edit. Gilles Gheerbrant, Montreal, Canadá.
46. MOLES, A.: "Some remarks about Art and Computer". Bulletin of the Computer Arts Society, Londres, enero, 1973.
47. MORENO GALVAN, J. M.: "La última vanguardia". Magius Ediciones de Arte, Madrid.
48. NEIDEL, H.: "Computergraphic-Computerkunst". Revista Du, Suiza, enero, 1971.
49. POPOVICI, C.: "Barbadillo: Apostilla marginal". Revista Bellas Artes-75, n.º 39. Madrid, enero 1975.

50. RAMIREZ DE LUCAS, J.: "Barbadillo". La Estafeta Literaria, Madrid, abril, 1963.
51. RAMIREZ DE LUCAS, J.: "El llamado Op-art o el arte en movimiento". Revista Arquitectura, Madrid, abril, 1966.
52. Revista Hogares Modernos, núm. 49, edición internacional, Madrid, julio, 1970.
53. SANCHEZ MARIN, V.: "Formas computables". Revista Goya, núm. 92, Madrid, 1969.
54. "Seminario Sulla Generazione Delle Forme Plastiche". Revista D'Ars, Milán, números 46-47.
55. "S. D. L. Collection". Texto en carpeta internacional de serigrafías. Publ. Systems Dimensions Limited. Edit. Gilles Gheerbrant, Montreal, Canadá.
56. "Tendencije 5. Constructive visual Research, Computer visual Research, Conceptual Art". Monografía. Galerija Suvremene Unjetnosti, Galerija Grada Zagreba, Technicki Muzej, Zagreb, Yugoslavia, julio, 1973.
57. THOMPSON, M.: "All done by Graphics (undirected)". Bulletin of the Computer Arts Society, núm. 31, Londres, octubre, 1973.
58. THOMPSON, M.: "An Application of the Graph Theory to Modular Painting". Bulletin of the Computer Arts Society, Londres, noviembre, 1970.
59. THOMPSON, M.: "Building Pictures with Modules" (Computers and their impact on bussiness and society, Publ. The National Computing Center — NCC —, Manchester, Inglaterra).
60. THOMPSON, M.: "Computer Art: A Visual Model for the Modular Pictures of Manuel Barbadillo". Revista Leonardo, Publ. Pergamon Press, vol. 5, núm. 3, Londres, 1972.

EXPOSICIONES

1955-1959:

- Expone en Sevilla, Málaga, Tánger, Tetuán, Melilla y participa en varias colectivas provinciales y nacionales.

1959:

- Caracas (Galería Norte-Sur): "Arte Español Contemporáneo". — Walingford, Pensilvania (Community Art Center): "Three Spanish Artists". — Nueva York (Angellesky Gallery): "European Artists".

1960:

- Nueva York (Bertha Schaeffer Gallery): "Contemporary Spanish Painters and Sculptors".

1961:

- Nueva York (Monede Gallery): "Three Spanish Artists living en New York".

1962:

- Nueva York (Angelesky Gallery): Exposición personal. — Nueva York (The Hispanic Society): "Contemporary Spanish Art". — Málaga (Museo de Bellas Artes): Exposición personal.

1963:

- Madrid (Galería Neblí): Exposición personal. — Torremolinos (Galería Tartessos): Exposición personal. — Madrid: "II Certamen de Artes Plásticas". — Sao Paulo, Brasil: "VII Bienal".

1965:

- Málaga (Casa de la Cultura): "Cinco Pintores".

1966:

- Madrid (Círculo de Bellas Artes): "Ayllón I". — Madrid (Galería Edurne): "Op". — Lisboa (Embajada de España): "Siete Pintores Españoles". — Toulouse (Musée des Augustines): "Exposición Antológica del Arte Español".

1967:

- Madrid (Dirección General de Bellas Artes): "Arte Objetivo". — Madrid (Galería Edurne): "Nueva Generación". — Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla y Pamplona (Escuelas de Arquitectura): "Arte Actual". — Málaga (Sala de Información y Turismo): "Cinco Pintores". — "I Bienal Internacional de Barcelona". — Sao Paulo, Brasil: "IX Bienal".

1968:

- Barcelona (Palacio de la Virreina): "Man-68". — Universidad de Mayagüez (Puerto Rico): "Exposición Internacional de Dibujo". — Universidad de Mayagüez (Puerto Rico): "Arte Español Actual". — Madrid (Galería Skyra): "Arte Español de Hoy".

1969:

- Barcelona (Palacio de la Virreina): "Man-69". — Las Palmas de Gran Canaria (Galería Wiot): "Pintura Española Actual". — Madrid (Centro de Cálculo de la Universidad): "Formas Computables". — Bilbao (Colegio de Arquitectos): "Mente IV". — Sao Paulo, Brasil: "X Bienal".

1970:

- Barcelona (Palacio de la Virreina): "Man-70". — Barcelona (Colegio de Arquitectos): "Premio Internacional de Dibujo Joan Miró". — Barcelona (Colegio de Arquitectos): "Mente IV". — Madrid (Centro de Cálculo de la Universidad): "Generación Automática de Formas Plásticas". — Málaga (Diputación Provincial): "Exposición Málaga-70". — Brunel University (Inglaterra): "C. G.-70 International Symposium" (proyecciones). — Londres (The Computer Arts Society and the Arts Council of Great Britain): "Computer-70 Exhibition". — Institute de Recherche d'informatique et d'Automatique (IRIA), Francia (proyecciones).

1971:

- Amsterdam, Groningen, Arhem (Holanda): "Computer Grafiek". — Barcelona (Galería René Metras): "Man-71". — Baracaldo, Bilbao: "I Muestra Nacional de Artes Plásticas". — Sao Paulo, Brasil (Pinacoteca del Estado de Sao Paulo): "Arteónica". — Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo): "Gráfica Española Actual". — Buenos Aires (Museo de Arte Moderno): "Art Systems". — París (Sede de IBM-



France): "L'Ordinateur et l'Art". — Málaga (Museo de Bellas Artes): "Salón de Invierno".

1972:

- Montreal, Canadá (University of Montreal): "Canadian Computer International Exhibition". — "III Bienal de Arte de Colombia". — Madrid (Galería Vandrés): "La Paloma". — Pamplona: "Encuentros-72". — Málaga (Colegio Universitario): "Pintores de Málaga". — Buenos Aires (Museo de Arte Moderno): "Art Systems II". — Europa, América (exposición circulante): "Computer Graphic - Laser Graphic". — Vallauris (Francia): "Premier Rencontre International d'Homage a Picasso".

1973:

- Barcelona: "Man-73". — Málaga (Excelentísimo Ayuntamiento): "Muestra de Pintura Contemporánea Malagueña". — Zagreb, Yugoslavia (Grada Zagreba Gallery): "International Manifestation t-5". — Bloomfield Hills Art Association (University of Michigan): "Circuit". — Tokio (Sony Building): "Cibernetic Artrip". — Bordeaux, Francia: Centre d'Information Sigma des Arts et Tendances contemporaines (Galerie des Beaux Arts): "Contact II". — París, Les Cahiers Sesa (Espace Cardin): "Ordinateur et Creation Artistique".

1974:

- Florencia, Italia (Galleria Schema): "Returned to Sender". — Málaga (Museo Pral.): "Arte Actual". — Sevilla (Museo de Arte Contemporáneo): Exposición

personal. — Montreal, Canadá (Museo de Arte Contemporáneo): "Le Musée Cibernetique".

1975:

- Madrid (Museo de Arte Contemporáneo): Exposición personal. — Málaga (Galería Malacke): Exposición personal. — Los Angeles (University of Southern California): "International Conference of the Computers and the Humanities (ICCH/2)". — Madrid (Galería Kandinsky): "Pintura Constructiva Española".

1976:

- Barcelona: "Feria Internacional del Dibujo". — Málaga (Galería Lacayí): Exposición personal. — Santillana del Mar (Torre del Merino): "Pintores de Sevilla". — Nueva York: "NCC'76 Art Exhibition". — Bilbao (Galería Dach): Exposición personal.

INDICE DE LAMINAS

Blanco y negro

1. - EXPLOSION (1958)
2. - SIN TITULO (1960)
3. - HORIZONTAL II (1962)
4. - ADICION, DIVISION (1963)
5. - VIBRACION (1964)
6. - RITMOS (1964)
7. - AGARES (1967)
8. - MEINELE (1965)
9. - IRAINA (1968)
10. - SILENE (1972)
11. - OGARA (1973)
12. - ANEDA (1965)
13. - RANEZIA (1975)
14. - NIZARIA (1976)

Color

- MEMORIAL (1961)
- TWIN (1961)
- GREEN (1961)
- SIN TITULO (1962)
- AIEN (1969)
- OINDES (1970)
- ANEYA (1974)

INDICE GENERAL

	Pág.
EL PINTOR Y SU PINTURA	7
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA	51
ESCRITOS DEL PINTOR	87
ESQUEMA DE SU VIDA	99
RESUMEN ESQUEMÁTICO DE LA EVOLUCIÓN DE SU OBRA	103
BIBLIOGRAFÍA BÁSICA	105
EXPOSICIONES	111
ÍNDICE DE LÁMINAS	117

COLECCION

"Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/ **Joaquín Rodrigo**, por Federico Sopena.
- 2/ **Ortega Muñoz**, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/ **José Lloréns**, por Salvador Aldana.
- 4/ **Argenta**, por Antonio Fernández Cid.
- 5/ **Chillida**, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/ **Luis de Pablo**, por Tomás Marco.
- 7/ **Victorio Macho**, por Fernando Mon.
- 8/ **Pablo Serrano**, por Julián Gallego.
- 9/ **Francisco Mateos**, por Manuel García-Viñó.
- 10/ **Guinovart**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/ **Villaseñor**, por Fernando Ponce.
- 12/ **Manuel Rivera**, por Cirilo Popovici.
- 13/ **Barjola**, por Joaquín de la Puente.
- 14/ **Julio González**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/ **Pepi Sánchez**, por Vintila Horia.
- 16/ **Tharrats**, por Carlos Areán.
- 17/ **Oscar Domínguez**, por Eduardo Westerdahl.
- 18/ **Zabaleta**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/ **Failde**, por Luis Trabazo.
- 20/ **Miró**, por José Corredor Matheos.
- 21/ **Chirino**, por Manuel Conde.
- 22/ **Dalí**, por Antonio Fernández Molina.
- 23/ **Gaudí**, por Juan Bergós Massó.
- 24/ **Tapies**, por Sebastián Gasch.
- 25/ **Antonio Fernández Alba**, por Santiago Amón.
- 26/ **Benjamín Palencia**, por Ramón Faraldo.
- 27/ **Amadeo Gabino**, por Antonio García-Tizón.
- 28/ **Fernando Higuera**, por José de Castro Arines.
- 29/ **Miguel Fisac**, por Daniel Fullaondo.
- 30/ **Antoni Cumella**, por Román Vallés.
- 31/ **Millares**, por Carlos Areán.
- 32/ **Alvaro Delgado**, por Raúl Chávarri.
- 33/ **Carlos Maside**, por Fernando Mon.
- 34/ **Cristóbal Halffter**, por Tomás Marco.
- 35/ **Eusebio Sempere**, por Cirilo Popovici.
- 36/ **Cirilo Martínez Novillo**, por Diego Jesús Giménez.
- 37/ **José María de Labra**, por Raúl Chávarri.
- 38/ **Gutiérrez Soto**, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/ **Arcadio Blasco**, por Manuel García-Viñó.
- 40/ **Francisco Lozano**, por Rodrigo Rubio.
- 41/ **Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.
- 42/ **Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.
- 43/ **Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.
- 44/ **Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.
- 45/ **Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.
- 46/ **Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.
- 47/ **Solana**, por Rafael Flórez.
- 48/ **Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.
- 49/ **Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.
- 50/ **Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.
- 51/ **Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.
- 52/ **Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.

- 53/ **Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.
 54/ **Pedro González**, por Lázaro Santana.
 55/ **José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.
 56/ **Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.
 57/ **Nando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.
 58/ **Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.
 59/ **Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 60/ **Zacarías González**, por Luis Sastre.
 61/ **Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.
 62/ **Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.
 63/ **Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.
 64/ **Ferrant**, por José Romero Escassi.
 65/ **Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.
 66/ **Isabel Villar**, por Josep Meliá.
 67/ **Amador**, por José María Iglesias Rubio.
 68/ **Maria Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.
 69/ **Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.
 70/ **Canogar**, por Antonio García-Tizón.
 71/ **Piñole**, por Jesús Baretini.
 72/ **Joan Ponç**, por José Corredor Matheos.
 73/ **Elena Lucas**, por Carlos Areán.
 74/ **Tomás Marco**, por Carlos Gómez Amat.
 75/ **Juan Garcés**, por Luis López Anglada.
 76/ **Antonio Povedano**, por Luis Jiménez Martos.
 77/ **Antonio Padrón**, por Lázaro Santana.
 78/ **Mateo Hernández**, por Gabriel Hernández González.
 79/ **Joan Brotat**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
 80/ **José Caballero**, por Raúl Chávarri.
 81/ **Ceferino**, por José María Iglesias.
 82/ **Vento**, por Fernando Mon.
 83/ **Vela Zanetti**, por Luis Sastre.
 84/ **Camín**, por Miguel Logroño.
 85/ **Lucio Muñoz**, por Santiago Amón.
 86/ **Antonio Suárez**, por Manuel García-Viñó.
 87/ **Francisco Arias**, por Julián Castedo Moya.
 88/ **Guijarro**, por José F. Arroyo.
 89/ **Rafael Pellicer**, por A. M. Campoy.
 90/ **Molina Sánchez**, por Antonio Martínez Cerezo.
 91/ **María Antonia Dans**, por Juby Bustamante.
 92/ **Redondela**, por L. López Anglada.
 93/ **Fornells Plá**, por Ramón Faraldo.
 94/ **Carpe**, por Gaspar Gómez de la Serna.
 95/ **Raba**, por Arturo del Villar.
 96/ **Orlando Pelayo**, por M. Fortunata Prieto Barral.
 97/ **José Sancha**, por Diego Jesús Jiménez.
 98/ **Feito**, por Carlos Areán.
 99/ **Goñi**, por Federico Muelas.
 100/ **La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo I.
 100/ **La postguerra, documentos y testimonios**, Tomo II.
 101/ **Gustavo de Maeztu**, por Rosa M. Lahidalga.
 102/ **X. Montsalvatge**, por Enrique Franco.
 103/ **Alejandro de la Sota**, por Miguel Angel Baldellou.
 104/ **Néstor Basterrechea**, por J. Plazaola.
 105/ **Esteve Edo**, por S. Aldana.
 106/ **M. Blanchard**, por L. Rodríguez Alcalde.
 107/ **E. Alfageme**, por V. Aguilera Cerni.
 108/ **Eduardo Vicente**, por R. Flórez.
 109/ **García Ochoa**, por F. Flores Arroyuelo.
 110/ **Juana Francés**, por Cirilo Popovici.

- 111 / **M. Droc**, por J. Castro Arines.
112 / **Ginés Parra**, por Gerard Xuriguera.
113 / **A. Zarco**, por Rafael Montesinos.
114 / **D. Argimón**, por Josep Valles Rovira.
115 / **Palacios Tardez**, por Julián Marcos.
116 / **Hidalgo de Caviedes**, por Manuel Augusto García de Viñolas.
117 / **Teno**, por Luis G. de Candamo.
118 / **C. Bernaola**, por Tomás Marco.
119 / **Beulas**, por J. Gerardo Manrique de Lara.
120 / **Hermanos Algora**, por Fidel Pérez Sánchez.
121 / **J. Haro**, por Ramón Solís.
122 / **Celis**, por Arturo del Villar.
123 / **E. Boix**, por José María Carandell.
124 / **Jaume Mercadé**, por José Corredor Matheos.
125 / **Echaz**, por M. Fernández Braso.
126 / **Mompou**, por Antonio Iglesias.
127 / **Mampaso**, por Raúl Chávarri.
128 / **Santiago Montes**, por Antonio Lara.
129 / **C. Mensa**, por Antonio Beneyto.
130 / **Francisco Hernández**, por Manuel Ríos Ruiz.
131 / **María Carrera**, por Carlos Areán.
132 / **Muñoz de Pablos**, por Isabel Cajide
133 / **A. Orensaz**, por Michael Tapie.
134 / **M. Nazco**, por Eduardo Westerdhal.
135 / **González de la Torre**, por L. Martínez Drake.
136 / **Urculo**, por Carlos Moya.
137 / **E. Gabriel Navarro**, por Carlos Areán.
138 / **Boado**, por Ramón Faraldo.
139 / **Martín de Vidales**, por Teresa Soubriet.
140 / **Alberto**, por Enrique Azcoaga.
141 / **Luis Sáez**, por Luis Sastre.
142 / **Rivera Bagur**, por A. Fernández Molina.
143 / **Salvador Soría**, por Emanuel Borja Jareño.
144 / **Eduardo Toldrá**, por A. Fernández-Cid.
145 / **Cillero**, por Raúl Chávarri.
146 / **Barbadillo**, por Jacinto López Gorgé.

Esta monografía sobre la vida y la obra del pintor Barbadillo ha sido realizada en Madrid, en los talleres de Gaez, S. A.

experiencias en medios tan diversos como Marruecos y Nueva York. De su paso por la pintura, escribe el autor de esta biografía, "el arte no va a quedar incólume". Su obra es una propuesta "de consecuencias todavía imprevisibles, que bien podrían transformar por completo nuestra tradicional concepción del Arte".

SERIE PINTORES

