"MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA. SU OBRA Y PROYECCION CULTURAL".

Tesis Doctoral presentada en la Facultad de Bellas Artes. Dirigida por el *Dr. D. Ignacio Henares Cuellar.*

Jorge Vera Aparici.

En Granada, Julio MCMLXXXVII.

AGRADECIMIENTOS.-

A la Fundación Rodriguez-Acosta, por la colaboración prestada en la realización del presente trabajo de investigación.

A Miguel Rodriguez-Acosta Carsltröm por la ayuda y comprensión demostradas a lo largo del tiempo en que se ha desarrollado el trabajo.

A Ignacio Henares Cuéllar por el constante apoyo prestado y por la eficaz dirección investigadora.

ADVERTENCIAS.-

Las abreviaturas utilizadas en el catálogo: R.B. y R.C., se refieren, la primera a la Reproducción Bibliográfica de obras del artista, tanto en Diarios, Revistas, catálogos o libros y la segunda alude a la - Reproducción en Catálogo, agrupándose éstas últimas en volumen aparte. Coincidiendo la numeración de las di-- ferentes fotografías con la de las obras descritas en el catálogo.

INDICE.

I N D I C E

V O L U M E N I

1.- BIOGRAFIA CRITICA. ETAPAS 8

2.- COMPOSICION Y COLOR EN LA OBRA DE MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA 44

2.1.- La composición (Preferencias compositivas, su historia y evolución) 44

2.2.- El colorido (su utilización y aplicación) 50

3.- LA PINTURA DE MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA 58

3.1.- Géneros cultivados en la pintura de Miguel Rodriguez Acosta 58

3.1.1.- El Paisaje 58

3.1.2.- El Retrato 70

3.1.3.- La Figura humana 77

3.1.4.- El bodegón 84

3.2.- La Pintura Mural 87

3.3.- El conjunto de la pintura abstracta e informalista 92

4.- LAS ARTES DEL DISEÑO 100

4.1.- El Dibujo 100

4.2.- Diseño e Ilustración..... 109

4.2.1.- Obras diseñadas e ilustradas..... 109

4.2.2.- Conclusión 122

4.3.- El Grabado 125

4.3.1.- Trayectoria personal..... 125
4.3.2.- Obra gráfica original..... 128
4.3.3.- Etapas 138
4.3.4.- Técnicas utilizadas 141
4.3.5.- Exposiciones 145

5.- CATALAGO 151

VOLUMEN II

6.- MIGUEL RODRIGUEZ ACOSTA Y SU PROYECCION CULTURAL 595

6.1.- Consideraciones generales sobre la labor cultural desarrollada por Miguel Rodriguez Acosta 595
6.2.- La Fundación Rodriguez Acosta 598

6.2.1.- Orígenes de la Fundación 598
6.2.1.1.- Síntesis Biográfica y Artística 598
6.2.1.2.- El Carmen Estudio 603
6.2.1.3.- Ambiente Cultural ciudadano durante el nacimiento de la Fundación 610
6.2.1.4.- Constitución de la Fundación Rodriguez-Acosta y de su órgano Rector: El Patronato 613

6.2.2.- Actividades realizadas por la Fundación Rodriguez-Acosta 617
6.2.2.1.- Labor Asistencial 621
6.2.2.2.- Residencias de Artistas y Casa Museo 624
6.2.2.3.- Ayudas diversas 628
6.2.2.4.- Concursos Exposiciones 632
6.2.2.5.- Las Exposiciones 658

6.2.2.6.- Actividad Editorial 672

6.2.2.7.- Proyectos y realizaciones en la enseñanza y -- práctica de las Artes .. 681

6.2.2.8.- Instituto Gómez-Moreno 687

6.2.2.9.- Conferencias 691

6.2.2.10.- Recitales musicales y - poéticos 694

6.2.2.11.- Medallas de Honor y Medallas Conmemorativas - de la Fundación 696

6.2.2.12.- Otras actividades 699

6.3.- Actividad Cultural desarrollada desde el - Banco de Granda 701

NOTAS 723

APENDICES DOCUMENTALES 736

BIBLIOGRAFIA 1.055

1. BIOGRAFIA CRITICA. ETAPAS.

1. Biografía crítica.-

Nace Miguel Rodríguez-Acosta Carlström en Granada el 21 de enero de 1927, en el seno de una familia de la alta burguesía de la ciudad, dedicada a los negocios y a la banca desde varias generaciones, muy conocida y vinculada a Granada.

Su padre D. Miguel Rodríguez-Acosta y González de la Cámara era el más cualificado continuador entre los hermanos de esa larga tradición en la banca y las finanzas. Su tío José Mª Rodríguez-Acosta y González de la Cámara además de esa vinculación familiar, es una figura importante de la pintura española del primer tercio de este siglo. Su madre, Dª Margarita Carlström Fredlholm, de nacionalidad sueca, tenía lazos familiares en su país relacionados con el mundo del arte (Su hermano Gustaf Carlström fue otro importante pintor nórdico de la primera mitad de este siglo).

La infancia de Miguel Rodríguez-Acosta transcurre felizmente entre su domicilio de la Gran Vía 14, donde pasa los inviernos y en la casa paterna del Albaicín habitada durante el verano. Ya durante los años treinta realiza paisajes infantiles plenos de candor, seguramente bajo la atenta mirada de su tío José Mª Rodríguez-Acosta, que soltero vive en la misma casa familiar de su hermano Miguel.

Entre todos los recuerdos agradables de esa época destaca el de su madre, a la que evoca como un ser excepcional, todo bondad, sencillez y cordialidad. Curiosamente ella misma colocó un dibujo realizado por su hi

jo a los cuatro años en un álbum en el que anotó que llegaría a ser pintor. Sirva la anécdota para ilustrar el ambiente de preocupación y cuidado con que se valoraban hechos nimios que servían de pauta educacional.

A los seis años ya practica con la pintura al óleo, su tío le aconsejaba y orientaba, con la frecuencia de quien vive en el mismo hogar y con el cariño de quien es tío y padrino.

La Guerra Civil sorprende a la familia en Estoril, regresando a Granada a los pocos meses cuando es posible el paso a través de Sevilla.

Comienza los estudios de bachillerato y los compagina con las clases de dibujo y pintura de la Escuela de Artes y Oficios, ya que manifiesta una pronta y firme vocación de ser pintor.

En el Instituto de Enseñanza Media "Padre Suarez" cursa el Bachillerato, encontrando en el magisterio del dibujo, impartido por el Profesor D. Manuel Pareja, el primer punto de contacto con las artes fuera del ambiente familiar. En la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos, en la que ingresa a la edad de 13 años, es el magisterio de D. Joaquín Capulino Jáuregui el que forma el jovencísimo artista en un dibujo académico, preciso y elaborado; la formación pictórica la completará esporádicamente en las clases de D. Gabriel Morcillo, éste, desde el año 1922 en que pasó a ocupar la plaza de profesor de Pintura Decorativa y Pintura del Natural de aquella Escuela, ejercía el liderazgo en la formación de los jóvenes artistas granadinos,

impartiendo unos conocimientos y prácticas estrictas para conseguir una luminosidad y colorido propios de la que ha venido a llamarse "escuela granadina" de pintura de comienzos de siglo. La docencia de Gabriel Morcillo se reflejó en discípulos como fueron Manuel Maldonado, José Carazo, Manuel Rivera, Miguel Pérez Aguilera, José Suarez Peregrín, Rafael Revelles, Eduardo Cuesta Molina, Miugel Ruiz Molina, Luis González Rodríguez, entre otros. El magisterio de D. Joaquín Capulino se impartió a artistas como Emilic Orozco Díaz, Manuel Rivera, José Guerrero, Amalio García del Moral, Horació capilla y José Galán Polaino, entre otros. (1).

Acude en los años siguientes y de forma esporádica al estudio de D. Francisco Soria Aedo, magisterio determinante como los antes mencionados para el aprendizaje.

La mención de estos maestros es insoslayable, dada la influencia que van a tener en los primeros pasos del pintor. A ellos debe la pintura de Miguel Rodríguez-Acosta la precisión del dibujo, el estudio riguroso del claroscuro, la limpieza y luminosidad de los tonos, el empleo de tierras, ocres y sienas para crear magníficas penumbras, y el dominio de una técnica retratística fidedigna y analítica.

Si el ambiente artístico de la ciudad es limitado, ello no es obstáculo para que Miguel Rodríguez-Acosta vaya descubriendo y admirándose de la pintura de José María López-Mezquita, de la su tío José Mª Rodríguez-Acosta, para que consulte revistas y li-

bros de arte, como "Artis-Estudio", pasando largos ratos pintando en el estudio junto a Manuel Rivera; estando, eso sí, a comienzos de los años cuarenta al margen del conocimiento de los movimientos de vanguardia del momento.

Inmediatamente después de acabada la guerra un hecho va a sumarse al conjunto que va determinando la vocación del artista: viaja por dos temporadas con su tío José Mª Rodríguez-Acosta al balneario de Cestona, a unos kilómetros de Zumaya, allí visitan a Zuloaga, viejo amigo de su tío. Ante el muchacho de trece años se ofrece el mundo fascinante del estudio del pintor Zuloaga, que le impactará tremendamente; allí contempla los retratos aún inacabados del general Pétain, de la duquesa Cayetana de Alba, y la obra ya acabada "Segovia de noche (La Canaleja)" de la colección Zuloaga (Zumaya). La fuerte personalidad de Zuloaga, rodeado de sus obras y de las importantes piezas de arte adquiridas por él mismo, dejaron un recuerdo indeleble en la memoria del aún muchacho Miguel Rodríguez-Acosta. En ese mismo viaje visitan Toledo donde se enfrenta por primera vez a la sobrecogedora obra del Greco; al paso por Madrid no dejan de visitar el Museo del Prado. Durante el verano de 1939 y de 1940 se suceden estos viajes en los que la personalidad en formación va empapándose de las fuentes artísticas que irán determinando posteriores apetencias y preferencias.

Esta primera época de aprendizaje de técnicas, de captación de estéticas, de auténtica ósmosis con su medio cultural más próximo, encuentra su plenitud y madurez en las obras realizadas desde el año 1943 al

1948. De este conjunto de obras resaltan por su interés el "Retrato de D. Miguel Rodríguez-Acosta" (1943) (nº de cat. 2), "Retrato del músico Lenner" (1945) (nº de cat. 3), "Santiagazo" (1946) (nº de cat. 5), "Bodegón con máscara y estatuilla" (1947) (nº de cat. 6) y "Retrato de dama con vestido azul" (1948) (nº de cat. 7). El primero con una cuidadísima y atemperada valoración tonal, claroscuro donde los elementos se ordenan aproximándose o alejándose según las matizadas diferencias de luz recibida; este retrato junto al magnífico retrato del músico Lenner, de excelente factura y sabio claroscuro, son paradigma de una tradición retratística española que desde Esquivel y Madrazo y a través de Sorolla, Pinazo, Cecilio Pla, Zuloaga o Pinazo, llega a José Mª López Mezquita y José Mª Rodríguez-Acosta decantada y estilizadamente.

El busto de "Santiagazo" es un acertado estudio de carácter y fisionomía, de fuerte ascendencia zuoloaguesca. El bodegón, por el asunto, se enraiza en la temática de José María Rodríguez-Acosta y por la solución del vibrante,luminoso y matizadísimo cromatismo de los paños se asemeja a las realizaciones de Gabriel Morcillo. El "Retrato de dama con vestido azul" persisten hasta el final los modos de hacer del retratismo granadino con un alejamiento del claroscuro y un cromatismo más agrio. Son pues estas obras ejemplares un auténtico pronunciamiento estético donde el alarde de técnica y el conocimiento del oficio son notables.

Acabado el bachillerato y el servicio militar en 1949 se traslada a Madrid donde, por mediación de la amistad que la familia Macarrón tenía con su tío

José Mª Rodríguez-Acosta, es presentado al entonces profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando D. Joaquín Valverde Lasarte, el cual le aconseja que ingrese en dicha Escuela para completar su formación. Ese mismo año consigue aprobar el examen de ingreso. Al mismo tiempo que la asignatura Preparatorio de Colorido en la que obtiene calificación de sobresaliente matricula de honor. La larga e intensiva relación con Valverde ha de convertirse en la decisiva maduración del pintor, evidentemente Valverde se constituye en "El maestro" por antonomasia.

Obtiene durante el curso "preparatorio" y en el curso académico 1949-50 las diferentes calificaciones: Aprobado en la asignatura "Dibujo del Antiguo y Ropaje", impartida por el profesor D. Gregorio Toledo; sobresaliente en "Liturgia y Cultura Cristiana", impartida por D. Alfredo Ruiz Ugamio; aprobado en "Preparatorio de Modelado" de D. Manuel Labiada. En el año 1950 contrae matrimonio, con Dª Ana Rosa Márquez Priez, fruto del cual son sus siete hijos: Ana, Miguel, Margarita, José Mª, Manuel, Fernando y Rafael. En ese mismo año (1950) es premiado en el Concurso-Exposición de Carteles para la Festividad del Corpus, convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Granada.

En los años 1950-51 y al finalizar el Primer Curso obtiene los siguientes resultados: En "Dibujo del Natural 1º", con el profesor D. Gregorio Toledo, sobresaliente (premio); en "Anatomía Artística" sobresaliente, en "Colorido" sobresaliente, en "Procedimientos Pictóricos", con el profesor D. Ramón Stolz, sobresaliente (premio). Por este último siente una

profunda admiración, asimismo como hacia la obra y persona de D. Daniel Vázquez Díaz, anterior profesor de esta asignatura.

En los años 1951-52 realiza el Segundo Curso obteniendo las siguientes notas: En la asignatura "Dibujo del natural", a cargo del profesor D. Julio Moisés, sobresaliente. En "Colorido y composición 1º curso", de D. Joaquín Valverde, sobresaliente. En "Perspectiva", impartida por D. Andrés Crespi, sobresaliente En "Historia General de las Artes Plásticas", a cargo de D. Enrique Lafuente Ferrari, aprobado.

Durante el curso 1952-53 asiste a las clases correspondientes al Tercer Curso, obteniendo los siguientes resultados: "Dibujo del Natural en Movimiento", de D. Juan Adsuara, sobresaliente (premio); "Colorido y Composición 2º curso", impartida por D. Joaquín Valverde, sobresaliente (premio Molina Higueras); en "Teoria e historia de la Pintura y Escultura", a cargo de D. Enrique Lafuente Ferrari, sobresaliente y matrícula de honor; en "Paisaje" sobresaliente y matrícula de honor.

El último curso de la carrera, Profesorado de Dibujo, según el Plan de Estudios de 1942, lo realiza durante los años 1953-54, con las siguientes calificaciones: En "Pedagogía del Dibujo", impartida por D. Eduardo Chicharro, sobresaliente; en "Dibujo geométrico y Proyecciones" aprobado, en "Dibujo Decorativo" sobresaliente, en "Ampliación Historia de las Artes Plásticas en España", impartida por D. Enrique Lafuente Ferrari, sobresaliente. Cursa la especialidad de "Pintura

Mural", de nuevo con Ramón Stolz.

Los años cursados en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid van a ser decisivos para su carrera, tanto por la formación y conocimientos que adquiere como por las relaciones humanas que establece (2). En lo referente al primer punto es necesario conocer el excelente "oficio", la importante preparación ténica y conceptual que trae como bagaje de Granada, en este aspecto la Escuela sólo podrá complementar su formación como artista. Si valoramos algunos de los trabajos desarrollados en el seno de aquél Centro, al analizar la serie de desnudos femeninos realizados al óleo (nº de catálogo 13, 15 y 24), se observa un abandono momentáneo de los presupuestos estéticos con los que contaba al llegar a Madrid: Los cuidados y fluídos claroscuros se sustituyen por una iluminación general que no valora tonalmente con la debida precisión, se prodigan desacertados colores saturados, se pierde la homogeneidad y limpieza de las tintas de fondo ocres, sienas; se producen, en suma, algunas obras agrias o ásperas, faltas del tibio y dorado color de años anteriores. Las causas se podrían buscar en el previsible choque que se produce al ingresar en un centro de bellas artes desconocido, en un nuevo ambiente en el que el artista se desprovee de todos los conocimientos anteriores pero en el que el medio aún no le ha proporcionado las fórmulas y soluciones necesarias para avanzar. En cambio si observamos la serie de composiciones al óleo catalogadas con los números 16, 17, 22, 23, 26 y 34, podemos afirmar que el bache de adecuación al medio se ha salvado, ya que se observa una conciliación de planteamientos técnicos y ésteticos ante

riores desarrollados en un medio ya conocido y gratificante. En el "Desnudo masculino, maniquí y águila" (1953) (nº de cat. 26) la equilibrada composición evidencia la diferente naturaleza del modelo vivo y el maniquí; el severo orden cromático, con los equilibrados contrastes del gris-fondo y colores calientes, demuestran que el autor ha encontrado un camino de síntesis a partir de la compleja composición, donde abundan los objetos. El "Desnudo femenino y maniquí" (1952) (nª de cat. 22) es la concreción de la unión de un quehacer anterior con los logros del presente, ya que por un lado ha descubierto las posibilidades de aplicar materia para así reafirmar la forma, la dirección de músculos y carnaciones, las posibilidades del color texturizado, la compleja composición, todo se concilia con una suave iluminación lateral, donde el tono ambiental entre dorado y rosa, la limpidez de los colores aplicados y la luz envolviendo tenuemente los cuerpos. Existe una verdadera fusión del legado pictórico anterior con los nuevos hallazgos que le proporciona el nuevo ambiente formativo. Similares apreciaciones podemos realizar al analizar "Desnudo con maniquí" (nº de cat. 23), donde con mínimos elementos compositivos y dada la característica verticalidad de los modelos se logra un estudiado movimiento y Análisis de los ropajes pormenorizado.

La relación profesor-alumno con D. Joaquín Valverde Lasarte se convierte en esos años en una profunda amistad, matizada por el singular respeto y devoción de Miguel Rodríguez-Acosta hacia su maestro. Durante los veranos de los años 1951 y 1952 el discípulo es invitado por éste para desplazarse hasta La Alberca (Sa

lamanca) y allí desarrollar una intensa actividad en torno al paisaje. La tradición paisajistica española, que arrancando de Carlos de Haes, pintor belga que trajo a España la observación objetiva de la naturaleza y el estudio directo del motivo, alejándose de la concepción de naturaleza como escenografía o telón de fondo, centró su atención en los paisajes del centro de España. Artistas como Beruete, Regoyos, Casimiro Sáinz, Agustín Riancho y Martín Rico, se vuelven hacia el paisaje español buscando captar sus singulares esencias. Toman así especial significado las tierras de Castilla, Aragón, especialmente, las llanuras de Guadalajara, Madrid, Toledo, Segovia, dirigiendo cada artista su mirada atenta a los diversos paisajes de España. La emoción del paisaje español y castellano se vio también reflejada en autores de la generación del 98: Unamuno, Baroja y Machado.

Esta concepción del paisaje, esa sensibilidad, son las fuentes que alimentan la idea del paisaje en Miguel Rodríguez-Acosta en esa época, y así como los discípulos de Carlos de Haes se desplazaban con su maestro por los paisajes de España para encontrar los parajes que provoquen la necesaria emoción estética del artista, en el caso de D. Joaquín Valverde su hallazgo del paisaje corresponde a La Alberca (Salamanca) donde Rodríguez-Acosta realizará un importante número de obras. Así, en "Paisaje" (nº de cat. 10), se analiza en un amplio formato una magna escena en la que predominan los tonos fríos, de gran riqueza cromática y de materia, la enorme arboleda representada que acoge a diminutas figuras humanas traen ecos lejanos de Constable y de los paisajistas ingleses del S. XVIII, pero la obra se sitúa en la tradición paisajística española

ya señalada.

En el "Paisaje de la Alberca" (nº de cat. 32), se representa una arboleda donde delgados troncos se agitan en todas direcciones, predominan la tierra verde tostada, el ocre pardo oscuro y el ocre oscuro; para los claros de luz el amarillo cadmio limón, las masas de piedras y follajes resaltan con vigor, alcanzando una nitidez importante. Otro de los paisajes pintados en esta época será "Calle de la Alberca" (nº de cat 46), en el que mediante una composición bien articulada se ofrece la visión de una soleada calle donde la hilera de casas se pierde a la izquierda del formato; el cromatismo que apoya el carácter pétreo de la materia representada juega con una luz clara y contundente, los importantes empastes dan carácter a las masas de piedras y casas; perfecta construcción de las pinceladas y atmósfera límpida, son características de este momento en el quehacer de Rodríguez-Acosta. Un gran equilibrio general de masas, una luz diáfana, cromatismo vivo pero no violento, y sobre todo empleo de tonos frios, azules, grises, muy empastados. El paisaje sufrirá con el tiempo cambios sustanciales en cuanto a escenarios, concepto y técnica o procedimiento pictórico.

También tuvo cabida la pintura de taller en estos desplazamientos, como es la obra "El Sueño" (nº de cat. 33), donde en un escenario doméstico de la Alberca (Salamanca) se da una escena fantástica en la que aparece un hombre durmiendo, un ángel pensativo y dos mujeres del pueblo.

En el año 1953 aprovecha Rodríguez-Acosta

un desplazamiento de D. Joaquín Valverde a Gijón para realizar a su lado los estudios preparatorios para la pintura mural del techo del Teatro Real de Madrid; los dos diseños para los techos del Teatro Real bajo el lema "Isabelino" (nos de cat. 50 y 51) de fuerte inspiración neoclásica, serán seleccionados para ser expuestos, pero será Carlos Pascual de Lara quien consiga defintivamente el encargo. En la primera fase del concurso habian sido seleccionados los murales de Miguel Rodríguez-Acosta.

En julio de 1953, el día doce, reunido el Patronato de la Fundación Rodríguez-Acosta acordó por unanimidad elegir como nuevo presidente del Patronato a D. Miguel Rodríguez-Acosta Carslström, en sustitución del hasta entonces presidente D. Manuel Rodríguez-Acosta y González de la Cámara, que presentaba su dimisión dada su avanzada edad, y especialmente en orden a la decidida vocación del sobrino por el arte y la cultura en general. Ante el artista se abren nuevas expectativas en la dirección de una Fundación que se creó en la década de los cuarenta para la promoción y ayuda de las artes y las ciencias, pero que no pudo ver hecha realidad su funcionamiento hasta los años cincuenta.

En ese momento de su vida alterna sus estancias en Madrid, donde ha tomado el que fuera estudio de Joaquín Valverde en la calle Sacramento, con frecuentes desplazamientos a Granada. Prepara los bocetos para los murales de la Iglesia de Santo Domingo de Málaga y trabaja en otros proyectos artísticos. En ese mismo año visita con un grupo de amigos a Pablo Picasso, en su casa de Niza; el artista por aquel tiempo estaba

realizando la serie de obras inspiradas en las Meninas y los recibe efusivamente. El contacto cálido y humano de Picasso, su creativo humor, quedan grabados como un hito en los recuerdos de Miguel Rodríguez-Acosta.

En el año 1954 es nombrado vocal del Patronato de la Alhambra y Generalife, en Granada, desde cuya institución colaborará en su gestión y organización.

Participa en la exposición "Antología de artistas granadinos", celebrada en el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada. En ese mismo año (1954) le es concedida la Segunda Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada en Madrid, por su obra "Los novios" (nº de cat. 40).

En 1957 Joaquín Valverde es nombrado Director de la Escuela Española de Pintura, Escultura, Arquitectura, Arqueología e Historia de Roma, quedando vacante su cátedra de Colorido y Composición de 3º y 4º cursos en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, puesto para el que es llamado Miguel Rodríguez-Acosta, siendo nombrado Encargado de la cátedra durante los cursos 1957-58, 1958-59, 1959-60 y 1960-61. Durante ese tiempo organiza e imparte docencia en las dos asignaturas siguiendo el modelo pedagógico de su maestro Valverde. Se trabajaba con la clase orientada hacia dos tarimas sobre las que se colocaban modelo y maniquí, a éste último se le policromaba la cara siguiendo modelos de maestros como Andrea Verrochio, Donatello, u otros, siendo vestidos convenientemente con telas, terciopelos, rasos, rayon y se disponían en composiciones clásicas y tradicionales en la historia del

arte. Se establecía un diálogo profundo con los alumnos en cada corrección. Cada cierto tiempo se planteaban ejercicios sobre un tema propuesto, entregándose bocetos para esos temas que conllevaba una entrevista con el profesor. Se aconsejaba a los alumnos la visita al Museo del Prado para conocer maestros que pudieran interesar a su formación.

La labor como profesor era grata y estimulante para el artista dado el contínuo contacto con futuros artistas y la necesidad de estar convenientemente preparado para ejercer una buena labor pedagógica. En el mismo 1957 obtiene la Segunda Medalla en la Exposición de Bellas Artes Sección de Dibujo, por su obra "Auñón" (nº de cat.61.a).

La Fundación Rodríguez-Acosta convocó en ese mismo año el I Concurso-Exposición a nivel nacional dedicado al paisaje (3).

Durante el año 1958 realiza la pintura mural "Fe, Esperanza y Caridad" (nº de cat. 91), compuesto según una organización en tríptico y según una figuración basada en la simplificación de los volúmenes de las figuras humanas, utilización de gamas cromáticas azules, grises, verdes apagados, aportación de empastes y texturización, fondos en los que se adivina una incipiente geometrización en óvalos. Prepara el conjunto de paisajes a tinta china de marcado acento cosntructivista, de volúmenes prismáticos y cónicos, y los diferentes paisajes al óleo que integrarán la exposición individual de la Casa de los Tiros de 1959.

Durante ese mismo año es nombrado Académico de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Sª de las Angustias (Granada), desde ésta institución hará sentir su afán innovador, que es acogido con ciertas reservas, e intentará impulsar la actualización y modernización de dicha intitución.

Realiza por la clásica técnica de pintura al fresco "Los murales" de la Iglesia de Santo Domingo de Málaga, según un ambicioso proyecto que cubre los muros de una de sus capillas, en la que desarrolla un complejo plan narrativo de la Pasión del Señor, utilizando una composición en tríptico para el muro principal y una simplificación de línea de contorno y volúmenes que denota influencias neocubistas, y de reminiscencias de la pintura de Piero Della Francesca; especialmente evocador de los frescos de San Francisco de Arezzo. Descriptivismo, gran despliegue escenográfico y austeridad postcubista matizada por un primitivismo inspirado en el pintor de Santepolcro-Arezzo.

En ese mismo año (1959), es nombrado subdirector del Museo de Arte Moderno de Madrid, cuyos locales se encontraban en la Biblioteca Nacional, sus fondos estaban integrados principalmente por obras de arte del siglo XIX, y enriquecido con obras de pintores contemporáneos como Gutierrez Solana o Vázquez Díaz. Su nombramiento se produjo en un momento en que D. Antonio Gallego Burín era director general de Bellas Artes y D. Enrique Lafuente Ferrari, uno de sus maestros en la Escuela, director del museo.

Durante el año 1959 realizó una completa exposición individual en la Casa de los Tiros (Granada)

(4), patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Granada, en la que se daban cita 37 óleos y 22 dibujos a tinta china, los primeros estaban compuestos por un número importante de bocetos para murales, seis retratos y paisajes. Los dibujos expresan el interés creciente por el paisaje, la arquitectura como motivo principal, la rotundidad de las tintas como técnica única, y el énfasis en la síntesis de volúmenes, que se concreta en la utilización de grandes conos para definir las masas montañosas y prismas biselados para las construcciones, las opacas oscuridades en negro desvaneciéndose en medias tintas hasta alcanzar la luminosidad del papel. El conjunto de dibujos margina al color, consiguiendo composiciones acromáticas basadas en conceptos adquiridos del postcubismo.

En la serie de óleos conviven dos tendencias diferenciadas, una figuración directamente influída por la personalidad de Joaquín Valverde, y otra que sintetiza planos y volúmenes en contornos rectilíneos y volumenes geométricos, que relega el color a un segundo plano, apareciendo para los paisajes un cromatismo ocre, terroso y austero, que busca en los simples planos cromáticos una sencillez expresiva de raiz postcubista. A la primera tendencia corresponden obras como "El Sueño" (1953) (nº de cat. 33) o "Calle de la Alberca" (1955), (nº de cat. 46); en la segunda se encuentran paisajes como "Cuevas de Guadix" (1958) (nº de cat. 81) o "Mojácar" (1958) (nº de cat. 82).

En 1960 obtiene la primera Medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes, Sección de Pintura, celebrada en Barcelona; a la inauguración asistió como

era habitual el Jefe del Estado Español. La obra premiada fué en esta ocasión "Fe, Esperanza y Caridad" (1958) (nº de cat. 91), junto a la obra "El pintor y la modelo" del artista Miguel Villa Bassols, al que se le concedió igualmente primera Medalla de Pintura. La obra de Rodríguez-Acosta de impresionantes dimensiones, estructurada composición, con un rico y a la vez austero cromatismo en grises, azules y verdes, de colores texturizados, y de tema religioso tratado sin excesos, atrajo hacia sí las preferencias del Jurado de la Exposición.

A partir de 1964 en obligado a abandonar casi por completo la actividad artística, motivado por asuntos financieros y bancarios, pero su actividad dentro de la Fundación Rodríguez-Acosta prosigue ininterrumpidamente, siendo su única ventana por la que puede respirar los temas del arte, así como su actividad institucional desde diferentes cargos de responsabilidad relacionados siempre con las Bellas Artes; así como también proseguirá la concesión de diferentes honores de los que se hará merecedor.

En 1960 la Fundación Rodríguez-Acosta había culminado el proceso de adaptación de una Residencia para artistas que ese año comenzaba a funcionar, proceso que había costado no pocos esfuerzos (5). Al año siguiente la mencionada institución iniciaba su andadura editorial con la publicación del libro "Guía artística de Granada" de Antonio Gallego Burín, (6). El trabajo desplegado dentro del Patronato en estos años es indudablemente importante y constituye una aportación fundamental al desarrollo de las artes plásticas.

Durante el año 1961 realiza los Frescos titulados "La Pasión de Cristo" (nº de cat. 107), en la Iglesia de Santo Domingo de Málaga; un complejo proyecto sumamente depurado y austero, influído directamente por las estéticas de Piero della Francesca o Vázquez Díaz. Desarrollando en 1963 tres murales para el Hotel Al-Andalus de Torremolinos, con los que avanza hacia una concepción más abstracta dela realidad inmediata.

Es nombrado en 1963 Comisario de España en la Bienal de Arte de Alejandría, siendo sus atribuciones las de seleccionar artistas y obras, y las de supervisar el montaje del Pabelló Español. El encargo le viene dado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, siendo a la sazón Director General de Relaciones Culturales de ese Ministerio D. Alfonso de la Serna, siendo reiterado en el comisariado los años 1965 y 1967, obteniendo el Pabellón Español el primer premio en las tres ocasiones, creándose con la última exposición una itinerante que visita Beirut, Damasco y Líbano.

En 1965 le es concedida por el Estado Español la Medalla de la Orden de Isabel la Católica, en reconocimiento a su acertada gestión en pro de las artes plásticas en España. Cinco años después recibirá la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en su calidad de Presidente de la Fundación Rodríguez-Acosta, por la meritoria labor de fomento de las artes y de la cultura en general desarrollada por esta Institución en los años precedentes. Es el momento de los honores y reconocimientos a una labor que desarrolla como Presidente del Patronato de la Fun

dación Rodríguez-Acosta y a la actividad desplegada en comisiones o representaciones culturales que le son encomendadas oficialmente desde la Administración.

En septiembre de 1971 es nombrado Presidente del Patronato de la Universidad de Granada. El objetivo de este organismo es el velar por el desarrollo de los lazos de unión entre la Universidad y la sociedad, proyecto no desprovisto de obstáculos y escollos, que deberán salvarse para conseguir una Universidad adecuada a las necesidades e ideales de la sociedad, para que aquélla sea plenamente formativa y enriquecedora.

En la iniciada década de los setenta comienza una actividad pictórica importante, determinada por la realización de una numerosa colección de paisajes al óleo en pequeño formato, producto de sus viajes por Italia y Grecia principalmente, unidos a un importante conjunto de paisajes granadinos (7). El reinicio de la actividad posee un signo inconfundible, ya que viene propiciado desde el género del paisaje, por el que el artista siente especial predilección; y contempla diferentes fórmulas estéticas que van desde un enérgico y audaz expresionismo, hasta un geometrismo abstracto, pasando por un impresionismo luminista; entre estas diferentes opciones estéticas presentadas, destaca la que pone mayor énfasis en los aspectos geométricos del paisaje urbano veneciano principalmente, tendencia ésta que será la génesis de todo un florecimiento posterior de la abstracción geométrica como lenguaje personal y fundamental durante los próximos años.

Estos paisajes son el resultado de una se-

rie de dibujos que han sido el único contacto del artista con el medio plástico en años anteriores, son únicamente notas, apuntes de paisaje en cuadernos o diarios de viajes que forman un acerbo documental de países y lugares visitados, estos dibujos son el detonante, la inspiración o el motivo que permitió reunir una colección de paisajes que exponer junto con el pintor Manuel Maldonado en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada (8).

El año 1973 es singularmente activo desde el punto de vista de la proyeccion cultural y de la misma actividad artística. Es nombrado Miembro del Patronato (9) del Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), creado a partir de las colecciones de cerámica, de reflejo metálido principalmente, numismática, artesanía textil y biblioteca, que componían el legado del conde de Valencia Don Juan. Allí se encargó personalmente de la reorganización de la administración y del personal de servicios, de la realización de un inventario de obras y piezas, y de la creación de una infraestructura que dotara de la necesaria seguridad a las colecciones.

El 25 de junio de ese mismo año es nombrado Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, lo que supone una positiva valoración de esta Institución por la labor que viene desarrollando en diversas áreas de las Bellas Artes.

Promueve la creación de una Galería de Exposiciones y Auditorium bajo la tutela directa del Banco de Granada, y en locales que éste destina al efecto,

se llevarán a cabo un amplio y ambicioso programa de exposiciones de artes plásticas de interés nacional e internacional, además de diversos recitales y conferencias, siempre bajo la orientacion artística, asesoramiento y patrocinio de la Fundación Rodríguez-Acosta (10). La primera exposición que se ofreció en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada fue la del "Legado Gómez-Moreno", compuesto entre otras obras y piezas por pinturas de Alonso Cano, Hugo van der Goes, Lucas Villamil, Sorolla Bastida, etc., esculturas del arte romano, griego, ibéricas, de Risueño o Alonso Cano, o cerámicas tartesia o griega, entre otras muchas otras obras de arte (11). El interés de la colección es realmente excepcional. Un año antes, la familia del célebre investigador D. Manuel Gómez-Moreno había hecho donación, en forma de legado, de las colecciones de arte y arqueología, de la biblioteca y de la documentación recogidas durante la dilatada existencia del investigador, para la creación del "Instituto Gómez-Moreno", que se creaba en el seno de la Fundación Rodríguez-Acosta, eligiendo como Presidente de aquél Instituto a Miguel Rodríguez-Acosta Carsltröm.

En 1973 organiza y promueve, dentro de las actividades de la Fundación Rodríguez-Acosta, la creación de un Taller de Grabado (12), que atrae la atención de artistas españoles y extranjeros, posibilitando la investigación y práctica de nuevas técnicas por medio de cursillos impartidos por prestigiosos grabadores y estampadores como Robert Dutrou y Renato Bruscaglia. Se fomentaba así una técnica ciertamente relegada al olvido en Granada, propiciando la divulgación de ella y de los artistas que trabajaban en el Taller a traves

de exposiciones internacionales, participación en exposiciones colectivas y celebraciones de muestras de artistas grabadores nacionales y extranjeros en la ciudad de Granada, o por medio de ediciones para bibliófilos, carpetas o tiradas especiales. La proyección del Taller de Grabado fué decisiva en la ciudad de Granada, al propiciar la creación de diferentes talleres y estudios particulares en los que se viene trabajando en la producción de obra gráfica hasta la actualidad.

La Fundación Rodríguez-Acosta realizó hasta el año 1973 su ya señero plan de Concurso-exposiciones, si bien se interrumpen definitivamente por diferentes motivos, por un lado la creación del Taller de Grabado absorvió gran parte de las energías y recursos materiales, y por otro lado la Fundación, por primera vez tropezaba con problemas de orden económico, al dejar de recibir ayudas decisivas del Banco de Granada, problemas que hacían más difícil el desarrollo de todas las actividades con las que estaba comprometida, siguiendo no obstante, normalmente el funcionamiento de la Residencia de Artistas y de actividades como la editorial o las conferencias.

En 1974 se produjo la primera exposición colectiva de obra gráfica realizada en el Taller de Grabado, en ella participaban los artistas que integraban el Taller, encontrándose entre ellos el bien informado artista griego Dimitri Papageorgiu, con el que Miguel Rodríguez-Acosta había comenzado su formación como grabador. En esta exposición el mismo promotor del Taller presentó dos grabados con los que comenzaba su andadura en una técnica que desarollaría con más profundidad.

En 1976 participa en la exposición "10 Grabadores", celebrada en la Galería del Colegio de Arquitectos de Granada.

Desde este año y hasta 1979 realiza estudios de grabado e investigación de nuevas técnicas gráficas en el taller de la Fundación Maeght, Saint Paul de Vence (Francia), con cuyos directivos y responsables mantendrá importantes nexos a lo largo del tiempo. Allí conocerá a Miró, Tápies, Chillida, Palazuelo, Calder o Valerio Adami, que ejercerán de una manera o de otra una notable influencia en su visión de la plástica.

Durante los años centrales de la década de los setenta realiza diferentes viajes a Italia y Grecia, a la vez que desarrolla un importante trabajo en la producción de obra gráfica original.

En mayo de 1977 recibe en nombre del Banco de Granada, la Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la labor cultural realizada en pro de las Bellas Artes, a través de su Galería de Exposiciones y Auditorium, y por la ayuda especial concedida por el Banco de Granada para la restauración de los frescos realizados por Goya en la Iglesia de San Antonio de la Florida de Madrid.

En ese mismo año expone junto a otros artistas granadinos, en la sede de la UNESCO (París); con motivo de las "Jornadas de Granada". Igualmente exhibe sus grabados en la Galería Unicorn de Copenhague, en una exposición de carácter colectivo.

Durante el año 1978 participa en el "XXII

Salón del Grabado y la Estampación" en Madrid, obteniendo el Premio del Círculo de Bellas Artes. En aquél mismo año ilustra el libro de Emilio García Gómez, "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" (13); los dibujos se realizan según la técnica de grafito sobre papel y según un concepto dibujístico que fija el máximo interés en los aspectos gráficos y gestuales de la línea como ente plástico productor de grafismos, que desvirtúan o modifican las formas objetivas a las que contínuamente se hace referencia. Las composiciones son libres y dinámicas, el dibujo abierto, gestual y de inspiración figurativa; con ellos comienza una etapa como ilustrador que contempla otras técnicas de ilustración distintas de las del grabado. Acompañando a esta edición ve la luz la de "Silla del Moro" (14), carpeta de grabados de tirada limitada que se dirige principalmente a bibliófilos, compuesta por 12 grabados originales, que si bien describen plásticamente los lugares comunes de la Alhambra y Generalife y aluden a los hechos que narran los textos, lo hacen por medio de un dibujo simplificado en sus formas, complejo y rico en cuanto al grafismo que los define, ya sea por insistencia en largos trazos de contorno o por un puntillismo productor de volúmenes. El resultado es una fórmula que aúna la necesidad de ilustrar con cierta objetividad un texto .complementándolo por medio del lenguaje plástico, con el deseo de conseguir una obra personal y autónoma que satisfaga por sí misma al artista (15).

En 1979 participa en la exposición colectiva "El Grabado en Granada", en la Galería del Grupo Quince, en Madrid. Toma contacto con la Universidad de Urbino (Italia) para instituir un curso sobre Grabado Con

temporáneo bajo la dirección del profesor Renato Bruscaglia, a impartir en el Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta.

En ese mismo año se clausura la Galería de Exposiciones del Banco de Granada y el Auditorium por causas exógenas a esta institución, aquélla había desarrollado una amplia labor de divulgación y formación plástica y estética que se materializó en la realización de 56 exposiciones que abarcaron todos los ámbitos de las artes plásticas y que tuvieron una importancia capital en el medio ciudadano y nacional. El Auditorium realizó untotal de 65 actos, entre audiciones musicales y conferencias, desde 1974 hasta el año de su clausura. En conjunto, una amplia labor que redundó en la educación estética del ciudadano y que permitió poner al alcance de todos aspectos desconocidos del patrimonio cultural, seleccionados con minuciosidad y esmero.

En el año 1980 expone un total de 32 grabados en la Galería Celini (Madrid) (16), los cuales suprimen cualquier referencia figurativa para adentrarse en una visión abstracta de signo geométrico del hecho plástico; las técnicas son diversas y aplicadas con conocimiento del oficio, la estampación conseguida fué sencillamente perfecta. Las masas rectangulares o circulares de contorno irregular, se estructuran sólidamente a nivel compositivo, siendo la utilización del color, grafismo y relieve los elementos que dinamizan la composición (17). En opinión de Antonio Bonet Correa "... sus grabados no son más que una manera de desvelar el mapa de una geografía subjetiva, la imagen per-

sonal de un universo interior reencontrado a lo largo de un viaje introspectivo" (18).

En el mismo año expone individualmente en la Galería del Colegio de Arquitectos de Granada, centrando el interés en sus grabados. Es premiada su obra en la "II Bienal Iberoamericana de Arte", sección de grabado, celebrada en México; estando compuesto el Jurado calificador por: René Berger, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, René Haguenauer, Antonio Rodríguez y Jorge L. Alberto Manrique. Participa en la exposición colectiva celebrada en la World Print Council, en San Francisco (California), concurriendo asimismo con obra gráfica original.

El año 1980 se completa con la presentación de la carpeta de grabados "Sonetos del Amor Oscuro", en la Galería Celini de Madrid (19). La realización de la carpeta se había producido motivado por el encargo que el editor parisino Aimé Maeght le hizo en su momento, para ilustrar la citada obra inédita de Federico García Lorca. Los diez grabados que componen la carpeta se realizaron dentro de una abstracción radical matizada por un marcado lirismo e impregnada de una evidente sensualidad. Utiliza signos geométricos amplificados que tienden a unirse o fundirse, predominando los contornos curvos y sensuales enmedio de una ambientación creada por un grafismo gestual, y concretada por la utilización de relieve-textura y del color en una perfecta estampación.

Participa en 1981 en los encuentros de "Grabadores Andaluces", que organiza la consejería de Cul

tura de la Junta de Andalucía. Al año siguiente participa en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, "Arco 82", como "One Man Show", presentado por la Galería Tórculo (Madrid) (20). En la serie de aguatintas que presenta, se observa la decisión irreversible por una abstracción geométrica generadora de las diferentes composiciones, por otro lado bien estructuradas, si bien, un grafismo multidireccional, dinámico y expansivo, de énfasis en la línea, pasa a un primer plano y deja su huella en los planos cromáticos geometrizantes (21). La opinión del poeta José Hierro incluye a Miguel Rodríguez-Acosta en las filas de la abstracción lírica, al mismo tiempo que opone el grabado-dramatismo frente a grabado-lirismo. (22)

En el transcurso de 1982 participa en "Arte der 82", presentado por la Galeria Tórculo, evento celebrado en Bilbao. Asimismo, forma parte de la Exposición "Homenaje a Vázquez Díaz" que tiene lugar en el Ateneo de Madrid, en la Sala Santa Catalina, participa igualmente en la exposición homenaje a Juan Ramón Jimenez. Realiza una exposición de su obra gráfica en la Galería Segno Gráfico de Venecia (23). Asimismo, realiza en Granada una exposición de grabados ya presentados en "Arco 82", a los que ahora se suman otros nuevos y collages o maquetas que sirvieron de guía a la realización de diversos grabados, y que poseen un interés plástico indudable; teniendo lugar en la Sala de Exposiciones de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.

En junio de 1982 recibe, como Presidente de la Fundación Rodríguez-Acosta, de S.M. el Rey Don Juan

Carlos, la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, correspondiente al año 1981.

A comienzos de los 80, después de iniciar su andadura en el mundo del grabado, reinicia su actividad netamente pictórica con un rumbo nuevo basado en la referencia concreta de las tendencias de la pintura estadounidense de los años cincuenta y sesenta, la abstracción geométrica y la pintura de acción o gestual; tendencias por otro lado ya consagradas en España desde que el grupo El Paso las asimiló y las transmitió a nivel nacional. Este ambiente de interés por el otro arte, o arte nuevo, sumado a los contactos que estableció en el Taller de la Fundación Maeght y a su propia evolución personal, son los factores que determinan el acercamiento del artista a posiciones de vanguardia.

Le es concedido el premio del Ministerio de Cultura en la VII Bienal de Pintura de Marbella (Málaga) en 1983. Asimismo realiza un curso de especialización en técnicas litográficas en el Centro Internazonale della Gráfica, en Venecia (Italia). Al año siguiente participa en la VII Bienal de Pintura "Ciudad de Zamora", en la exposición de "Premio de Pintura Ciudad de Granada 1984", en el II Premio de Pintura de la Excma. Diputación Provincial de Sevilla, en la Triennale Europea Dell'Incisione, en Grado (Italia), organizado por el Centro Internazionale della Gráfica (Venecia). Y es invitado a la XI Bienal de Ibiza, "Ibizagrafic'84".

En ese mismo año es nombrado Comisario para la Exposición-Homenaje en el Primer Centenario de José Mª López-Mezquita, en la que participan la Caja de Ahorros

de Granada, la Dirección General de Bellas Artes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Museo Español de Arte Contemporáneo, Museo Municipal de Madrid, Museo de Arte Moderno de Barcelona, Museo Provincial de Vitoria, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Excmo. Ayuntamiento de Granada y Fundación Rodríguez-Acosta, en lo referente a instituciones. (24)

Ilustra y diseña el libro "Acontraviento", colección de poemas de Federico Mayor Zaragoza, acabándose de imprimir en diciembre de 1984 por la revista "Litoral". Los dibujos a tinta que ilustran los poemas se refieren a los objetos y formas como síntesis gráficas que adquieren carácter simbólico. La concreción de la técnica elegida ayuda a impactar, a hacer del diseño un mensaje visual de rápida lectura (25). En ese mismo año diseña e ilustra para la misma revista el libro "Poesía arábigo andaluza" (26), en el que con técnicas de grafito y ceras sobre papel realiza una interpretación muy personal de los motivos decorativos geométricos utilizados por la azulejería, alicatados y cerámica musulmanas, utilizando para dicha interpretación un grafismo basado en una riqueza de la línea que viene determinada por su conocimiento y práctica de la pintura y dibujo gestual que practica.

En febrero de 1985 es designado Miembro del Instituto de Ciencias del Hombre, con sede en Madrid; igualmente, es nombrado por Orden Ministerial de 18 de marzo, Miembro de la Comisión Andaluza de Museos y Artes Plásticas, con sede en Sevilla. Desde éste último organismo se asesora a la Dirección General de Bellas

Artes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, en todos los temas concernientes a exposiciones, muestras, etc., y sobre el estado de conservación y necesidades de los bienes culturales que dependen de esa Dirección General, para lo cual es necesario conocer in situ los diferentes museos, estudiando su situación y diagnosticar problemas y necesidades.

En el mismo año de 1985 participa en la exposición colectiva "20 Pintores Granadinos", celebrada en la Sala de Exposiciones de la Caja Genral de Ahorros de Granada en Madrid. Participa en la Exposición "Premio Ciudad de Granada de Pintura 1985", organizada por el Excmo. Ayuntamiento de Granada; exhibiéndose en la Sala de exposiciones del Centro Artístico y Literario de Granada su obra "Jardín oculto" (1985), y "Ausente travesía" (1985). (27)

Ilustra y diseña la antología de poemas que publica la revista "Litoral" titulada "Poesía árabe actual" (1985) (28), cuya idea básica utilizada es similar a la de las ilustraciones del libro "Poesia árabigo andaluza" (1984), ya que los motivos ornamentales musulmanes son punto de partida para una posterior transformación por un grafismo realizado con técnica de grafito y ceras sobre papel, si bien en esta ocasión la predilección del cuadrilátero como módulo fundamental que aloja variados grafismos, y el hecho de situar cuadriláteros de pequeño formato en zonas marginales del formato, inspirándose en la distribución de las estampas y miniaturas en libros orientales y persas, lo alejan de aquél.

En enero de 1986 es designado Académico de Número (22) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, leyendo el 25 de mayo su discurso "El Mecenazgo. Misión ética y comportamiento histórico" en el acto de su Recepción Pública, que tuvo lugar en los salones de la Academia, siendo contestado por el Excmo. Sr. D. José Manuel Pita Andrade, que glosó certera y condensadamente la trayectoria del artista y del hombre de cultura (29).

Le es concedido el PremioInternacional del Centro Internazionale della Gráfica de Venecia, por cinco obras estampadas en el taller parisino de Morsant Dutrou. Las obras presentadas a la Exposición Internacional de Grabado eran "Interrupción axial" (1979), "Rastro perdido" (1982), "Espejo púrpura" (1982), "Espejo negro" (1982) y "Composición" (1982).

Durante los meses de septiembre y octubre de 1986 expone en la Galería Théo de Madrid un total de 46 óleos en pequeño y gran formato bajo el signo dominante de la abstracción de inspiración geométrica, dado que el módulo rectángulo surge en muchas composiciones, si bien alejado de los planteamientos de homogeneidad y regularidad de algunas de las composiciones de Mark Rothko, realizadas en los años sesenta, ya que una vigorosa pincelada gestual anima los planos de color. Otras obras de potente y expresivo trazo negro o gris construyen composiciones que evocan las realizaciones de Franz Kline, las connotaciones y coincidencias con diversas figuras y tendencias del arte de vanguardia del siglo XX son numerosas; hecho que no escapa al análisis de la obra que Julián Gállego realiza bajo el título

[illegible] de abstracciones", en el prólogo del catá-[illegible] de exposición : "Si la relación de Rodríguez-Acosta con las últimas tendencias, las raíces más o menos secretas que le vienen de Mondrian, de Rothko, de Sam Francis, de Mark Tobey, hasta de Kline, parecen probables, no lo es menos que ese temblorcillo de la pincelada paralela, leve y suelta, hace pensar en el impresionismo, en un Claude Monet, por ejemplo, que repite esquemas fijos para conseguir un creciente lirismo cromático" (30).

Federico Mayor Zaragoza en el catálogo de la Galeria Théo opina sobre el artista, "Miguel Rodríguez Acosta es, a la vez, cauteloso y osado, respetuoso y rebelde, dúctil y firme, porque sabe discernir permanentemente -y ésta es la raiz de su tensión espiritual- entre el ámbito de lo ya creado y el inmenso potencial por hacer" (31).

Manuel Rivera afirma: "... Siempre admiré tu mano justa, segura y convincente. Cuando el corazón te rompía en la mirada, tu pintura alcanzaba el límite de lo admirable... Adivino árboles, números, homínidos, domingos o agua... ¿qué más da? si a veces un plano clareando en violeta es como si ya hubiera transcurrido todo el tiempo". (32)

Miguel Rodríguez-Acosta llega a un estadio de solidez y lucidez en el lenguaje plástico que su última exposición corrobora, tras una dilatada formación técnica en el dibujo y la pintura y siempre en permanente revisión de su estilo (sobre el que inciden tendencias del arte contemporáneo y del de vanguardia),

adentrándose tanto en el campo del grabado y la obra gráfica original como en el mundo del diseño e ilustración de proyectos editoriales,en un proceso no exclusivo de momentáneas vacilaciones o períodos de inactividad.

Etapas en el conjunto de la obra.

Los condicionamientos formativos, sociales, de ambiente hco. y artístico, de tendencias artísticas,de influencias,de amistades de artistas, los provenientes de viajes, el propio desarrollo personal, la práctica continua del arte, de orden sicológico, ético, moral o de medio familiar, todos ellos influyen en la producción y evolución de una obra en la que se pueden marcar diferentes períodos y estadios de desarrollo, que son,a saber:

1943-1949.- Etapa de formación en la que asimila los conocimientos técnicos necesarios y los conceptos estéticos de la escuela granadina, encabezada por José Mª López Mezquita o José Mª Rodríguez-Acosta, seguidos en orden de importancia por Gabriel Morcillo, Soria Aedo o José Carazo. Cultiva el retrato realista y académico con excelentes resultados.

1949-1954.- Completa la etapa de formación en Madrid. Inicio de un intenso período dedicado al paisaje de inspiración realista, cultivando una figuración directamente influída por el magisterio de Joaquín Valverde Lasarte.

1955-1964.- Etapa caracterizada por una síntesis volumétrica heredada de las propuestas del imperante postcubismo, especialmente de Vázquez

Díaz y escuela de Madrid. Realizaciones dentro de la pintura mural.

1964-1970.- Etapa de casi total ausencia de producción artística. Realización de las "notas de viajes", o bocetos y apuntes de paisajes.

1971-1975.- Etapa de viajes y contactos en el extranjero. Reinicio de la actividad pictórica con la creación de un número importante de paisajes en pequeño formato, que subrayan los aspectos expresionistas o de reducción a cuerpos geométricos los modelos propuestos, creándose una vía que conducía inevitablemente a la abstracción geométrica, como último estadio de un proceso radical de conversión de la forma en patrones geométricos. Inicio de la actividad como ilustrador en proyectos editoriales.

1976-1982.- Dedicación casi exclusiva al grabado en los primeros años, produciéndose una obra gráfica original con presupuestos ya totalmente abstractos. En 1980 retoma la actividad eminentemente pictórica con composiciones basadas en la abstracción geométrica, influída por el expresionismo abstracto y pintura de acción de los EE.UU., muy especialmente de la obra de Mark Rothko, Franz Kline o Jack Tworkov. Prosigue su participación en proyectos editoriales como diseñador e ilustrador.

1982-hasta la actualidad.- Abandono del grabado para una dedicación exclusiva a la pintura abstracta de signo geometrizante e informalista, con significaciones líricas.

Estas son las diferentes etapas y estadios en la evolución de la obra de Miguel Rodríguez-Acosta, expuestas muy sintéticamente, esta evolución se estudia en detalle en los apartados de los diferentes géneros cultivados por el artista y en el de las técnicas, como es la del grabado, en el que se ofrece una visión evolutiva por etapas independientemente de la panorámica globalizadora antes expuesta.

2. COMPOSICION Y COLOR EN LA OBRA DE MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA.

2.1.- La composición. (Preferencias compositivas, su historia y evolución).-

En las primeras obras abundan las composiciones estáticas de naturaleza piramidal u horizontal, tal es el caso de "Retrato de D. Miguel Rodríguez-Acosta" (1943) (nº de cat. 2) en el que de la unión imaginaria de dos manos del retratado, brazo y cabeza, resulta un triánguo escaleno de amplia base. En el "Retrato del músico Lonner" (1945) (nº de cat. 3) el eje vertical de la figura que une cabeza hasta el pie adelantado coincide exactamente con el eje axial del formato, o sea, con el fiel de la balanza que cuantifica los pesos de los signos en la composición, de ello se desprende que el aplomo y equilibrio de la composición es perfecto, y su fuerte verticalidad manifiesta. Las composiciones de esta primera etapa de formación son clasificables como estáticas y poseen un acendrado equilibrio de todas las masas actuantes en la composición, sea cual sea el número y extensión de ellas.

En un segundo momento de la formación del artista,ya en Madrid, se pueden observar en el conjunto de desnudos realizados en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, composiciones piramidales que ponen el énfasis en variados cambios de dirección de las masas, igualmente composiciones verticales con ligeros y múltiples movimientos dentro de esa orientación general. Pero la gran aportación de las enseñanzas recibidas es la propuesta de complejas composiciones con múltiples objetos, modelo vivo y maniquí, como es el caso de "La modelo y el maniquí" (1953) (nº de cat. 27) en la que se observa una estructura global en U. En cambio

en "Desnudo masculino, maniquí y águila" (1953) (nº de cat. 26) la complejidad de número y disposición de objetos se simplifica al disponerse dentro de una composición típicamente piramidal.

En la obra "El sueño" (1953) (nº de cat. 33) el esquema compositivo influye directamente en el discurso general de la obra y en el mensaje a transmitir, ya que la división de espacios afecta a conceptos como realidad y fantasía; por otro lado, los personajes parecen gravitar alrededor de un centro vacío, adquiriendo la riqueza de signos ofrecidos a la visión caracteres de composición dinámica radial. Es una de las primeras composiciones de compleja articulación, resolviéndose muy favorablemente.

En los dibujos realizados con tinta china sobre papel en 1957 se opta por formas cónicas y prismáticas, que hacen también referencia a esquemas compositivos piramidales o estáticos. La sucesión y alternancia de diversos volúmenes prismásticos crean direcciones quebradas de desarrollo de tales volúmenes, y por lo tanto confieren ritmos que producen un dinamismo a la composición, como es el caso de "Torres de la Alhambra" (1957) (nº de cat. 77) o "Las Tomasas" (1957) (nº de cat. 66). Los específicos cuerpos tridimensionales, prismas y conos principalmente, influyen por su situación en la creación de sensaciones de peso o de equilibrio en este conjunto de composiciones, prevaleciendo los resultados de equilibrio de masas o de pesos bien distribuídos.

En las composiciones que estructuran la pin-

tura mural, predomina un tipo de organización en tres grandes áreas verticales del formato o tríptico, modelo compositivo que viene determinado por la preferencia e interés del artista en ese momento por la pintura bizantina. Si se analiza la estructura general compositiva de "Fe, Esperanza y Caridad" (1958) (nº de cat. 91) se observa una coincidencia en la composición con trípticos románicos o góticos, con la pintura flamenca o bizantina, y en especial con la "Adoración del Cordero Místico". Tabla central del políptico de San Bavón de Gante" (33), siendo las semejanzas entre ambas obras, en el orden de disposición de masas y grupos de personajes realmente asombrosas. La verticalidad de las divisiones del espacio y de las figuras se complementan con la horizontalidad de las líneas de tierra y divisiones de las escenas superpuestas dentro del mismo módulo del tríptico. Tal es el caso de "La Pasión de Cristo" (1961) (nº de cat. 107), en el que sigue idénticos criterios compositivos que en la pintura mural ante-dicha con la única diferencia de que el despliegue escenográfico es más importante. La verticalidad y horizontalidad citadas, temperaturas caliente y fría respectivamente, de las que resulta una temperatura tibia por cruce o proximidad, según Kandinsky (34), no se van a separar jamás en las realizaciones compositivas posteriores, y tomarán con el tiempo el aspecto de una figura geométrica concreta, el rectángulo, donde se funden los parámetros vertical y horizontal.

Las composiciones horizontales abundan en los paisajes realizados en Grecia, Italia y España e integrados en la colección que sería expuesta bajo el título "Manuel Maldonado. Miguel Rodríguez-Acosta. Notas de

viajes de dos pintores" (35). Unas son de una horizontalidad contundente, característica a la que se suma, en ocasiones, una rigidez geométrica de los planos de las edificaciones, como es el caso de "Murano (Venecia)" (1973) (nº de cat. 169), cuyos módulos fundamentales, cuadriláteros dispuestos según un eje horizontal, van a ser motivo de posteriores ampliaciones e investigaciones. Las ideas de estaticidad y sosiego se asocian perfectamente a este tipo de composiciones. En cambio, existen composiciones horizontales, como "Paisaje de Málaga" (1973) (nº de cat. 175), en el que los planos de colinas y montañas se suceden horizontalmente y por capas sucesivas, pero el carácter ondulante, enérgico y expresivo de las líneas de contorno transforman la quietud horizontal, en actividad y tensión, convirtiendo la composición en dinámica y libre. Se dan en este conjunto de paisajes otra clase de composiciones cuyas masas conforman un poderoso bloque piramidal que hace la composición inamovible.

En años siguientes, las líneas de fuerza imaginarias que diseñaban los esquemas compositivos pierden su rigidez o notoriedad para diluirse y difuminarse, perdiendo la composición en algunos casos la estructura interna que permite articularlas. Tal es el caso de "Generalife" (1978) (nº de cat.236), dibujo a doble página que ilustra la obra "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas", en el que los elementos plásticos se suceden en orden narrativo, creando varios puntos de interés, sin lograr componer una estructura fundamental, resultando de ello una composición contínua. Este tipo de composiciones, invertebradas, en una primera etapa impensables se suceden en el tiempo, como

es el caso de "Llanto" (1985) (nº de cat. 433), en la que las pinceladas gestuales bermellones y ocres poseen una generalizada dirección entre vertical y levemente oblícua, pero en la que está ausente una concreta organización compositiva.

En el año 1980 se producen una serie de óleos sobre tela, inspirados en una abstracción geométrica que divide totalmente el soporte en cuadriláteros y polígonos de diferentes tamaños, produciéndose en ellos texturas y diferentes calidades cromáticas; la composición de estas obras se torna rígida, como si de una malla de líneas horizontales y verticales fuertemente unidas entre sí se tratara. Rigidez e inmovilismo aparecen de nuevo evocadas por cuerpos geométricos y en organizaciones y con módulos diferentes; tal es el caso de "Composición" (nº de cat. 297) o "Composición" (nº de cat 298).

La naciente abstracción geométrica, florece definitivamente en una serie de obras de similar diseño y composición; son el resultado de una síntesis de lo horizontal-vertical que se funde y sintetiza en el rectángulo como módulo de diseño y construcción fundamental. Esta forma fundamental se utiliza situándolos en número de dos, y uno sobre otro generalmente, como es el caso de "Composición" (1981) (nº de cat. 315), "Naturaleza ofrecida II" (1985) (nº de cat. 436) o "Ritual blanco" (1986) (nº de cat. 509). Todos ellos tienen en común un tipo de composición vertical, en la que coinciden el eje vertical del formato con la mediana vertical de los rectángulos, resultando de ello un tipo de composición fuertemente equilibrada y está

tica. El modelo propuesto compositivamente y en diseño se asemeja a los trabajos de Mark Rothko de los años sesenta.

En la historia de la composición en la obra de Rodríguez-Acosta se hace visible una evolución, que partiendo de posiciones que se rigen por un modelo de composición estática, evoluciona a modelos compositivos totalmente libres o dinámicos y llega en la actualidad a semejanzas con las posiciones de partida si bien bajo una visión abstracta, en lo referente a la utilización de rígidos patrones basados en la horizontalidad-verticalidad.

2.2.- El colorido. (Su utilización y aplicación).-

Antes de concretar y profundizar en los aspectos cromáticos, conviene puntualizar que el empleo de la técnica de óleo sobre tela es una constante en la obra de Rodríguez-Acosta, preferencia que viene determinada por una formación artística tradicional que ponía especial énfasis en una técnica comúnmente considerada completa y fundamental en el bagaje de un artista plástico. Las únicas obras en las que se aleja de esta técnica o son grabados a color, que se estudian en capítulo aparte, o están realizadas con pigmentos sobre mortero (pintura al fresco), o corresponden a ceras, lápices de color, o rotuladores sobre papel, hay por lo tanto una total ausencia de la acuarela; dándose con frecuencia entre las técnicas húmedas la tinta china o aguatinta sobre papel, pero siempre en composiciones acromáticas.

Las primeras obras, principalmente retratos realizados en los años cuarenta, se caracterizan por el empleo de amplias gamas de ocres, tierra sombra tostada, tierra sombra natural y tierra sombra verdoso, principalmente, utilizando cromas cálidos para las carnaciones que destacan por su luminosidad, en medio de una entonación sombría basada en el estudio de un bien matizado claroscuro. Las pinceladas son fluídas y envolventes, apenas sin aportación matérica, aplicadas diluídamente, sobre todo en los fondos. El trazo de la pincelada es ondulante, dibuja suaves curvas y cuando se realiza en paralelo y en distancias cortas, construye sólidamente los planos de luz. El color está subordinado a la producción de determinados efectos lumíni-

cos, especialmente los relacionados con los que conceden a las carnaciones un singular primer plano en la composición, al aflorar de las tinieblas los rostros y las manos que parecían estar relegados a la profundidad de la composición.

En las obras realizadas dentro del programa formativo de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, se utilizan cromas siena natural, ocre amarillo, amarillo nápoles oscuro, amarillo nápoles claro y valores relacionados con el "Campo del naranja", tabla N10; cromas: A50, M30; A60, M30; A70, M30; A50, M40; A60, M40; A70, M40, (36) entre otros, para la representación de los diferentes desnudos propuestos como modelos. Aparece una pincelada en paralelo que reafirma las direcciones musculares, hecho que ayuda a construir con más verosimilitud los volúmenes vivos analizados, al mismo tiempo hay un aporte matérico mayor que en las obras de la década anterior. Si en este conjunto de obras suele darse una ambientación cromática nítida y equilibrada, no por ello dejan de darse algunos casos de color agrio y de aplicación desafortunada.

En los primeros paisajes realizados en la Alberca (Salamanca) a principios de los cincuenta, abunda una pincelada mínima que aporta gamas riquísimas de verdes y azules, aparecen las fuertes iluminaciones amarillentas en algunos de ellos el color se convierte aquí en un elemento poderosamente descriptivo, es el momento de obras como "Paisaje" (1950) (nº de cat. 10). En cambio, en otro enfoque paisajístico, abundan los ocres claros y tierra siena natural con ya importantes

empastes. Ausencia de grandes contrastes cromáticos o de colores muy saturados. La composición "El Sueño" (1953) (nº de cat. 33) es una muestra de la aparición de grises, verdosos y perlados, que comienzan arrebatar el espacio a las primeras superficies ocres y tierras que creaban las penumbras en la primera etapa.

A mediados de los cincuenta toma cuerpo una concepción del color más libre, con utilización de bermellones y colores vivos para las ropas en algunos retratos, licencia años antes impensable. Después de ésta momentánea tendencia, se impone una concepción del color basada en una austeridad que prescinde de los cromas vivos, excesivamente cálidos, que prefiere los severos grises y azules mate para los diferentes fondos de las composiciones. En algunos casos los grises y azules se enriquecen con pinceladas que dibujan óvalos cercanos al grafismo, y por una naciente tendencia a la creación de planos texturizados, como es el caso de la pintura mural "Fe, Esperanza y Caridad" (1958) (nº de cat. 91). A finales de los cincuenta se observa un paulatino abandono de las atmósferas ocres y utilización de ambientaciones cromáticas o de fondo preferentemente frías. Los cromas para ropajes de figuras y carnaciones se alejan de las gamas calientes, de las saturaciones o de cromas primarios para mezclarse, velarse y producir un cromatismo global contenido, apagado, preocupado más intensamente por los aspectos exclusivamente volumétricos que por los del color, preocupación típicamente neocubista. Ello no impide crear paisajes límpidos y de luminosos cromas que representan atmósferas transparentes y lejanas, acercándose en algunas ocasiones al cálido cromatismo y a la pincelada desenvuelta de Zuloaga, como es el caso de "Calasci

betta (Enna), Sicilia" (nº de cat. 86).

Momento en la obra del artista de máxima preocupación y transformación por conseguir un lenguaje propio en el color, objetivo que consigue al conciliar anteriores ambientaciones cromáticas en ocres, creadoras de claroscuros, con un colorido vibrante y empastado posterior, que desemboca en una peculiar manera de entender el color, basado en una paleta con ciertos tonos sombríos, con ausencia de cromas vivos o saturados, en una luminosidad no olvidada y en la aportación de planos texturizados cuyas pinceladas se superponen por capas ofreciendo gran riqueza cromática.

En el conjunto de paisajes que pinta a principios de los setenta, se da con frecuencia una forma de aplicar el color basado en pinceladas cortas y densas, con empastes violentos que diferencian planos muy heterogéneos en su superficie, con contrastes basados en las diferencias cromáticas y en las diferencias de relieve producidos por la aportación matérica, tal es el caso de "Paisaje de Málaga" (1973) (nº de cat 175).

Conceptos de color diferentes son abordados en estos paisajes, ya que al furioso color expresionista mencionado, hay que agregar los colores esmaltados, en gamas de verdes o violetas de paisajes como "Mikonos (Grecia" (1973) (nº de cat. 170), en los que la huella de la pincelada se funde para producir leves efectos cromáticos, de contrastes indefinidos, creando una ambientación sugerente y mágica. A estas soluciones al problema color hay que sumar los empleos de gamas luminosas de blancos y blancos matizados de azul cobal

to o ultramar, analizándose por planos independientes, plenos de luz a la manera impresionista, acentuando el aspecto de divisionismo del color.

El recorrido de la pincelada que se nos ofrece es corto, diminuto en ocasiones, y más que producir fuertes contrastes cromáticos, lo que se da con frecuencia es un brillo general que se aleja de las ambientaciones sombrías de momentos anteriores. El colorido de éstos años está pleno de vida, derrocha optimismo y vitalidad, al mismo tiempo que las nieblas de algunos paisajes venecianos transmiten sensaciones de recogimiento o intimismo.

El interés en el mundo del grabado, el aprendizaje del grabado en color, que aparecerá continuamente en su obra gráfica. se caracteriza por el empleo de gamas muy sombrías de ocres, ocres rojizos, en ocasiones en dilatados planos aterciopelados, de indudables cualidades táctiles, densos y sugerentes. En pocas ocasiones las tintas de color se muestran rutilantes, pero con frecuencia el procedimiento del carborundum modifica el relieve de los planos cromáticos transformándolos con diversos resultados. También el grafismo interrumpe y modifica en ocasiones estos planos, influyendo los procesos de estampación en la consecución de distintas calidades cromáticas.

Paralelamente a la obra gráfica y óleos realizados en la abstracción, se producen un limitado número de dibujos a lápiz color sobre papel que objetivizan los modelos propuestos, frecuentemente bodegones, desarrollando y aplicando un grafismo ya asimilado a

toda la obra para integrarlo a planos cromáticos integrantes de un proyecto figurativo. Tal es el caso de "Bodegón" (1982) (nº de cat. 321).

De las pinturas realizadas dentro de unos parámetros típicamente abstractos, se pueden extraer proyectos cromáticos de diversa índole, desde los basados en los aspectos tectónicos del signo, con aportaciones importantísimas de materia pictórica, a los realizados en gamas de verdes y amarillos verdosos de pincelada lacia y gestual, a los de vivísimo cromatismo aplicado diluídamente, a los mosaicos de cromas, a las sombrías composiciones terrosas, pasando por las superficies monocromáticas de indudables calidades, y a los agrupamientos de pinceladas bermellón, anaranjado o amarillo; todas estas opciones poseen el denominador común de ser definidoras en muchas ocasiones de diseños geométricos o son exponente de las cualidades plásticas autónomas, especialmente texturales, de los planos cromáticos.

Las posibilidades del juego del color, independientemente considerado respecto de cualquier otro factor, son, según numeroso catálogo de abstracciones geométricas o de raiz lírica, innumerables y complejas en su lectura, como fluídas en su realización y refractarias a integrarse en encorsetadas clasificaciones: son en ocasiones explosiones fulgurantes de cromas cálidos, como "Llanto" (1985) (nº de cat. 433), o en otras el papel del color se torna secundario para dejar paso a concretos módulos geométricos, como en "Sin Título" (1982) (nº de cat. 330). En todo caso, diseño geométrico, texturas y color se complementan mutuamente.

En otras ocasiones los aspectos trágicos, vio

lentos y desgarrados del color se ofrecen con toda la fuerza del mensaje expresionista modificador de la forma.

La preferencia del color en Rodríguez-Acosta ha caminado en un sentido de aplicación in crescendo de la materia y en decreciente deseo de hacer el cromatismo autónomo, haciéndolo en ocasiones dependiente de una personal interpretración del diseño geométrico.

3. LA PINTURA DE MIGUEL RODRIGUEZ-ACOSTA.

3.1. GENEROS CULTIVADOS EN LA PINTURA DE MIGUEL-RODRIGUEZ ACOSTA.

3.1.1. EL PAISAJE.
3.1.2. EL RETRATO.
3.1.3. LA FIGURA HUMANA.
3.1.4. El BODEGON.

3.2. LA PINTURA MURAL.

3.3. EL CONJUNTO DE LA PINTURA ABSTRACTA E INFORMALISTA.

3.1.- Géneros cultivados en la pintura de Miguel Rodríguez-Acosta.-

3.1.1.- El paisaje.-

A mediados del siglo XIX Carlos de Haes introduce en España el concepto de paisaje realista, desprovisto ya de gran parte de los elementos idealizadores o fantásticos de la pintura neoclásica o romántica, estableciendo la necesidad de un paisaje que se inspire directamente del natural y reduciendo el margen de transformación de la realidad por el artista. Las influencias cientificistas del positivismo y el krausismo incidieron sobre Carlos Haes en el sentido de entender el paisaje desde una visión geológica, de documento geográfico. Para ello recorrió la sugerente geografía española junto a sus discípulos más próximos, descubriendo las posibilidades del trabajo al aire libre, con todo lo que ello conlleva de acercamiento a un paisaje plegado a una realidad objetiva y objetivable. La ciencia geográfica era así emulada desde una posición de práctica artística, es el momento del redescubrimiento de la alta montaña como tema pictórico, y especialmente de los Picos de Europa por Carlos de Haes y sus discípulos. Más tarde, algunos de ellos reflejarán en sus lienzos paisajes del Guadarrama, como son los casos del destacado Aureliano de Beruete y J. Morera o de otros rincones y geografías.

Las muniçiosas arboledas de primer término de la obra de Carlos Haes "Vista del Palacio Real desde la Casa de Campo", las diminutas figuras de las lavanderas que allí se encuentran, plenos aún de saber acade

micista; la obra "Guadarrama" de J. Morera, en la que dos figuras se enmarcan en el escenario majestuoso de la sierra; estos paisajes realistas basados en el estudio del natural, en el hecho físico y objetivo, son los antecedentes lejanos en el tiempo de la obra de Rodríguez-Acosta "Paisaje" (1950), (nº de cat. 10), heredero de la corriente realista del paisaje español. En él aparecen esas detalladas arboledas que albergan pequeñas figuras humanas, una referencia arquitectónica y un fondo en el que se insinúa la grandeza de la alta montaña. Estudio hasta en sus mínimos detalles de las múltiples facetas que ofrece la naturaleza, representación objetiva con visos de documento geográfico transformado subjetivamente por un cromatismo idealizante.

La obra "Paisaje de la Alberca" (1953) (nº de cat. 32) también se enmarca en el área de influencia del paisajismo realista, dado que los nítidos contornos de los árboles, y de la fila de piedras se recortan para concretar a toda costa los variados objetos que se ofrecen a la contemplación. Los deseos de ofrecer una amplia cantidad de información del lugar representado, con toda la verosimilitud posible, el detallado catálogo de hojas, verdores y follaje objetivables, constatan la pertenencia a una tendencia realista tradicional de la pintura española.

Muchos de los paisajes realizados durante la década de los 50, y al que también pertenece "Calle de la Alberca" (1955) (nº de cat. 46), se realizaron principalmente en compañía del maestro Joaquín Valverde, que dejando una total libertad creativa a su dis-

cipulo, influiría, y no poco, con sus consejos, sus conocimientos, su preferencia por una figuración no exenta de un eclecticismo respecto a las nuevas estéticas, y con su importante ba[illegible]je cultural. La búsqueda del maestro y su discípu[illegible] por la geografía española para hallar el paisaje adecuado para expresar determinadas emociones, evoca las excursiones de Carlos de Haes, Aureliano de Beruete y José de Entrala por los Picos de Europa en pos del conocimiento y reflejo de un paisaje español descubierto por medio de una experiencia personal y lejos de interpretaciones de cualquier signo (37).

Si el paisaje de Rodríguez-Acosta de principios de los años cincuenta se entronca directamente con el paisaje realista español de la segunda mitad del XIX, no podemos olvidar la incidencia del paisaje zuloaguesco en obras como "Paisaje" (1956), (nº de cat. 49) en la que los volúmenes de iglesias y casas se construyen sólidamente, consiguiendo la gama de verdes una riqueza, nitidez y luminosidad, transmitiendo una sensación de grandeza, de lejanía, conseguida por las distancias observadas y la correcta factura; que si bien no alcanza los logros del maestro Zuloaga, los evoca con dignidad.

En la diáfana atmósfera del paisaje siciliano de "Calascibetta (Enna)" (1958) (nº de cat. 86), la luz potentísima modela en detalle la montaña y los diminutos edificios, contrastando con las montañas de fondo acariciadas con el pincel y los dulcemente empastados celajes; todo ello, unido a una rica y límpida paleta lo convierten en un paisaje verdaderamente zuloa-

guesco y el de mayor sabor impresionista, circunstancia ésta última no muy frecuente en los paisajes realistas de esta década.

A finales de los cincuenta se produce una intensificación de la actividad paisajística que se caracteriza por la adopción de nuevas técnicas, especialmente la tinta china y aguatinta con cierto retroceso en el número, de los paisajes realizados al óleo. La segunda caracerística corresponde a la ampliación del marco geográfico objeto del quehacer paisajístico; desde los numerosos paisajes granadinos, a los realizados en Avila, Guadalajara, hasta los localizados en Italia, son exponente de una actividad viajera que se incrementará con el tiempo y cuyos paisajes son documento vivo de las tierras visitadas. Una tercera especificación corresponde a la preocupación por la concreción del volumen de los signos en masas que hacen referencia a los cuerpos geométricos: conos, prismas, óvalos, pirámides, principalmente. Los dibujos realizados con tinta china sobre papel "Cortijillo del Aire" (1957) (nº de cat. 65), "El Barco de Avila" (1957) (nº de cat. 68), o "La Alhondiga" (1957) (nº de cat. 59), predominan los conos para representar las masas de las montañas, definidos por bien construídos claroscuros en los que abundan las fuertes sombras y penumbras, diferentes valores tonales para las medias tintas, y zonas iluminadas por el blanco del papel. Los diferentes volúmenes prismáticos de aristas cortantes de las iglesias, casas o fortalezas, salpican esos conos o pesan sobre ellos. En cambio en los dibujos "Santa Isabel la Real" (1957) (nº de cat. 64), "Puerta de las Armas"

(1957) (nº de cat. 78), "Torres de la Alhambra" (1957) (nº de cat.77), o "Cuesta de la Alhacaba" (1957) (nº de cat. 79), entre otros, predominan las formas reducidas a primas y pirámides, siendo la línea recta seca y tajante la que corta o limita con decisión los contrastantes planos de luz y sombra. Tanto los influídos por unos u otras formas predominantes poseen, como denominador común, un dibujo riguroso tendente a simplificar y a olvidar la anécdota, a respetar un acromatismo basado en escalas tonales de gran contraste óptico y a una naciente preocupación por los aspectos geométricos del volumen, asimilados de las enseñanzas del postcubismo.

Contemporáneamente a los dibujos anteriormente citados se producen paisajes que se han distanciado de los planteamientos realistas asumidos a principios de los años 50, tal es el caso de "Cuevas de Guadix" (1958) (nº de cat. 81), en el que el cromatismo se torna autero, terroso y hasta agrio, en contra de la riqueza cromática de años anteriores; asimismo, se produce una eliminación de los abundantes detalles representados para llegar a una parquedad, a una pobreza de signos que parece acomodarse conceptualmente al tema elegido, relacionado con lo seco, con el desposeimiento, las carencias fundamentales. Este nuevo rumbo en el paisaje de Rodríguez-Acosta tiende a adaptarse a los nuevos y sinceros planteamientos de la Escuela de Madrid, que se preocupa por una pintura directa, que tiene en el paisaje airelibrista un objeto de la pintura, y que posee una base neocubista.

Hasta 1972, en que se reinicia una febril actividad en el paisaje, existen pocas referen s a este

género, las únicas serán las "Notas de viaje", paisajes plenos de color y espontaneidad realizados durante los continuados viajes por Italia y Grecia principalmente. Un número considerable de los paisajes realizados en los años 1972 y 1973 integraron el conjunto de obras expuestas en la muestra "Manuel Maldonado. Miguel Rodríguez-Acosta. Notas de viajes de dos pintores", realizada en la Sala de Exposiciones del Banco de Granada en febrero de 1973, en ellos se apuntaban variadas soluciones para las múltiples situaciones geográficas tan interesantes como diferentes: paisajes urbanos en Italia, paisajes rurales en Granada o Málaga, la aparición del mar por primera vez como objeto del paisaje, o los numerosos paisajes de las islas del Egeo; cada uno de ellos con sus peculiares condiciones de luz, vegetación, geología, arquitectura, ...etc. Para todos ellos Rodríguez-Acosta adopta tres fórmulas diferentes que permiten agrupar y diferenciar este conjunto: La primera solución, impregnada de un color caprichoso, fantástico en ocasiones, asociado frecuentemente a un trazo vigoroso y apasionado, a una robustez de la línea de contorno, es deudora del movimiento fauvista. La segunda fórmula se refiere ya con cierta decisión a los aspectos de la geometría y el volumen, intrínsecos a los conjuntos arquitectónicos normalmente representados, y que son susceptibles de ser transformados en elementos de una composición abstracta, (esta solución se había iniciado con la serie de dibujos a tinta realizados a finales de los 50). Esta proposición plástica es la clave para comprender la evolución hacia posiciones dentro de la abstracción geométrica o el informalismo que se producirán posteriormente. La tercera alude al impresionismo en su versión de luminismo, impelido por la necesi-

dad de reflejar un medio físico donde el factor luz atrae poderosamente. Evidentemente la clasificación establecida no es terminante ni excluyente, dándose obras que reúnen varias de las soluciones propuestas.

Entre los que comparten la primera opción, de tendencia fauvista se encuentran los paisajes: "Dos Palacios" (1972) (nº de cat. 141), "Paisaje azul", (1973) (nº de cat. 166), "Torres de Comares (Granada)" (1973) (nº de cat. 174), "Paisaje (Málaga)", (1973) (nº de cat. 175), o "Paisaje (Granada)" (1973) (nº de cat. 167), si bien los dos últimos por su pincelada violenta y agresiva, de gran energía y riqueza expresiva, cargada de dramatismo, podrían considerarse paisajes con raices expresionistas, donde la pasión, la audacia, la emoción y el desgarramiento tienen cabida.

Los paisajes "Murano (Venecia)" (1973) (nº de cat. 173), "Murano (Venecia)" (1973) (nº de cat. 169), "San Giorgio (Venecia)" (1972) (nº de cat.146) o "Santa Maria de la Salute (Venecia)" (1972) (nº de cat.144), son paradigma de una tendencia que considera primordial la reducción y simplificación de los modelos abordados a formas geométricas de representación tridimensional, cuanto mayor sea esa reducción, más se alejará el modelo observado de las coordenadas objetivas del realismo y consecuentemente más se acercará a la zona de influencia de la abstracción pura, en la que los esquemas de representación se quiebran para que los elementos plásticos sean autónomos e independientes a nivel expresivo, lejos de cualquier connotación figuracional. En este proceso evolutivo de las formas de la figuración a la abstracción, por medio de una herramienta geométri

ca, existen obras en diferentes estadios de esa transformación: "Santa María de la Salute" (1972) (nº de cat 144) participa de una poderosa y maciza organización de volúmenes prismáticos en combinación con los esféricos, y de un primario nivel figurativo integrado por referencias a chimeneas, ventanas, sombras de los edificios, que se agregan a los citados poderosos y maclados volúmenes, creando un paisaje de gran estabilidad compositiva y de un evidente eclecticismo estilístico. En cambio, en "Murano (Venecia)" (1973) (nº de cat. 173), la síntesis volumétrica de las casas es tan radical, que la capacidad del observador para asignar un determinado objeto de la vida cotidiana a cada uno de los planos visualizados, se reduce considerablemente. La evolución desde el mundo real hasta el mundo de la abstracción geométrica se ha consumado, tan solo resta adentrarse en éste o retroceder a aquél. Se concluye de ello que la tendencia del paisaje geometrizante es el eslabón o antecedente necesario para explicar las futuras realizaciones en la plena abstracción del artista.

La tercera propuesta considera los efectos lumínicos y la gradación de la luz sobre los cuerpos fundamentales para la consecución de paisajes como "Santorini (Grecia)" (nº de cat. 150); los tres fundamentan su existencia en los valores de la luz como elemento de definición de los cuerpos, sin incidir en un aspecto tan principal del impresionismo como es el divisionismo de esa luz. Es necesario tener en cuenta el número exiguo de paisajes y obras de otros géneros plenamente impresionistas en la producción de Rodríguez-Acosta.

Un gran número de paisajes de comienzos de los setenta participan de dos o de las tres propuestas, ya que "Murano (Venecia)" (nº de cat. 173), si está en los umbrales de la abstracción geométrica, aporta un color arbitrario y fulgurante, no descriptivo que conduce directamente al fauvismo; de igual manera que "Mikonos (Grecia)" (1973) (nº de cat. 170) asocia elementos constructivistas geométricos a un color no descriptivo.

Existe, por otro lado, una correspondencia entre lugares geográficos y determinadas estéticas, ya que en los paisajes de la población de Santorini, con su potente luminosidad mediterránea, predomina el concepto luminista, en los paisajes realizados ante la arquitectura veneciana predomina una estética basada en la abstracción geométrica, y en los paisajes de Granada o Málaga se generalizan los planteamientos expresionistas. Correspondencia que debe obedecer a respuestas interiores del artista a determinados mensajes de un entorno exterior diverso en sugerencias.

A partir de 1973 aparece en la gama de técnicas paisajísticas cultivadas, óleo sobre lienzo y tabla y tinta china sobre papel, la innovación del rotulador sobre papel, realizándose con dicha técnica "Paisaje urbano" (1973) (nº de cat. 177) y "Casas venecianas" (1974) (nº de cat. 189), en las que la tinta aplicada con ese instrumento actúa creando transparencias y adiciones cromáticas consecuencia de éstas; siendo los planos cromáticos de una diafanidad que confieren al conjunto una ligereza y espontaneidad considerables. Las composiciones de los volúmenes arquitectónicos son

meditadas y equilibradas, los detalles representados abundantes. Igualmente se realizan con esta técnica paisajes de Granada o Málaga, en los que la componente expresionista se evidencia vigorosamente, como es el caso de "Paisaje" (1977) (nº de cat. 220).

El paisaje de fantasía de raiz expresionista va a perdurar durante la década de los setenta, en obras como "Olivos" (1978) (nº de cat. 225), en el que lo retorcido de los troncos propicia un lenguaje típicamente expresionista, que se combina con el diseño geometrizante de las copas de los árboles. En "Paisaje de Lanzarote" (1980) (nº de cat. 291) perdura la misma formulación estilística: en una composición estática que define un lugar inhóspito, ralo y seco cuya pincelada no está desprovista de afectación o dramatismo. Como Kenneth Clark afirma, "Sabían (Grünebald, Altdorfer y Bosch) que la mente humana estaba llena de oscuridad, que era retorcida y feroz, y pintaron un aspecto de la naturaleza que expresaba esos sombríos repliegues del espíritu, lo mismo que los fondos de Piero della Francesca habían expresado la claridad del intelecto. A esta empresa no cabe duda de que hicieron conscientemente uso de ciertas fórmulas y signos perturbadores. Son los que ahora llamamos artistas "expresionistas" (...). El arte expresionista es básicamente una forma septentrional y anticlásica, y prolonga, tanto en sus imágenes como en sus ritmos complejos, el arte inquieto, orgánico de la época nómada" (38). El esclarecedor texto de Clark es realmente sugestivo para iniciar con él una reflexión sobre los paisajes de Rodríguez-Acosta que observan esa tendencia.

Las tendencias constructivistas, de inspiración geométrica y de sabor neocubista, como es el caso de "Santorini" (1974) (nº de cat. 186), con una simplicidad de planos blancos y azules que simulan cierta descomposición y perspectivas imposibles, dentro aún de un orden figurativo, donde la palmera agita sus brazos, y que evoca los paisajes de Vázquez Díaz muy directamente, coexisten con paisajes de señalado expresionismo.

En 1976 realiza una serie de grabados para la edición de la obra "Silla del Moro" de Emilio García Gómez, en ellos se pueden apreciar diversos paisajes relacionados con la Alhambra fundamentalmente. Se aprecian en ellos sus calidades dibujísticas, basadas en la riqueza de la línea, en un grafismo puntillista en ocasiones; surgen organizaciones geométricas que sintetizan las formas, que se matizan por la acción decidida de una línea insistente y un grafismo a veces deformante; sin olvidar en ningún momento su ascendencia figurativa.

En 1978 se realizan un conjunto de 22 dibujos para ilustrar la publicación "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" de Emilio García Gómez, si bien su estudio se realiza dentro del dibujo exclusivamente, es necesario apuntar que la representación objetiva de lugares y espacios es causa para desplegar una intensa actividad gráfica basada en la línea libre y dinámica, con connotaciones expresionistas y gestuales. Se manejan criterios compositivos pero prevalecen los aspectos cinéticos en el trazado de las diferentes y abundantes clases de líneas; tal es el caso de "Paisaje de

de Granada" (1978) (nº de cat. 234). Los recursos de la línea están presentes a lo largo de todas las ilustraciones de la obra así como las referencias contínuas a los diseños de Henri Matisse.

Si consideramos el paisaje "Lanzarote" (1980) (nº de cat. 292), uno de los últimos realizados con criterios de paisaje como objeto y sujeto del arte, e imbuído de los caracteres expresionistas ya citados, podemos afirmar que esa tendencia en la produccion paisajística, unida a la primitiva tendencia geometrizante, se convierte en un florecimiento durante los años ochenta. Esta etapa se caracteriza por una abstracción geométrica que se matiza con la incorporación de un importante lirismo; los paisajes del entorno físico se han convertido en paisajes lejanos interiores.

Se puede concluir que el paisaje ha marcado poderosamente la trayectoria del artista, demostrando con su itinerante práctica indudables capacidades para desarrollar dicho género, que es abandonado casi definitivamente a principios de los años 80, dirigiendo ese caudal expresivo a otros géneros y tendencias.

3.1.2.- El retrato.-

El primer retrato se fecha en 1943, y corresponde al del padre del pintor, realizado en pleno período de formación artística realizada en Granada, previo al desarrollado posteriormente en Madrid, supone una perfección técnica envidiable en un pintor en sus primeros años de formación; un dibujo riguroso y objetivo que plasma concienzudamente los caracteres fisionómicos, la indumentaria y el entorno, un excelente claroscuro que ordena las diferentes zonas y objetos según un criterio de jerarquía de la luz, un colorido sobrio general que acierta en los acentos cálidos de las carnaciones y magnífica factura, hacen presagiar unas dotes excepcionales para el tradicional género del retrato.

El "Retrato del músico Lenner" (1945) (nº de cat. 3) resume las enseñanzas adquiridas en ese período; la mesurada y contenida abientación en ocres y tierra sombra natural de fondo tan velazqueño, el sereno y matizado claroscuro general cuya integración de los diferentes cromas le confieren calidades de composición monocromática. la correcta iluminación de manos y rostro, la pincelada ligeramente empastada, larga y de contorno nítido, las diáfanas carnaciones, y un dibujo riguroso de las facciones que alienta la interpretación de la sicología del retratado, son las enseñanzas que Miguel Rodríguez-Acosta pudo extraer del maestro Jose Mª López Mezquita y de otros como son: José Mª Rodríguez-Acosta, Soria Aedo o Gonzalo Bilbao, entre otros. En el "Retrato de doña Guian Beurling" (1946) (nº de cat. 4) se despliegan unas dotes destacadas para el retrato; la composición indica el principio dinámico que conmueve la

personalidad de la retratada, el emerger de rostro y mano de la penumbra ambiental es un recurso común a los dos retratos anteriores, junto a un esbozado estudio de carácter determinado por gesto y mirada, hacen de este delicado retrato exponente fundamental del serio y estimulante y prometedor inicio del entonces joven pintor.

Las tres obras son paradigma de la pintura realizada en la década de los años cuarenta, focalizando su interés en los aspectos técnicos de (un riguroso y objetivo dibujo, equilibrado claroscuro y paleta rica y contenida, contrastando las cálidas carnaciones), y admiración de la obra de López Mezquita, de la que Julián Gállego afirma: "Hay seguridad de dibujo, directamente construído con el color. Hay ese desdén de los tonos vivos, propio de la generación velazquista a que antes se aludía, ese exquisito ciudado de los valores luminosos que, partiendo de un punto claro que representa el ápice de la composición (...), se va graduando hasta los grises más oscuros de las sombras; y ese afán de "con pocas pinceladas, obrar mucho" (...), que hermana a Mezquita con José Mª Rodríguez-Acosta y Soria Aedo, con Gonzalo Bilbao y Cecilio Pla, sus condiscípulos y maestros" (39). Esas cualidades son aplicables en mayor o menor medida y salvando las distancias de tiempo y autoría al conjunto de retratos mencionados, y a la obra de Miguel Rodríguez-Acosta de la década de los cuarenta, que supone en la trayectoria del artista una etapa de formación académica en profundidad y de contacto con algunos de los valores ya consagrados de la pintura española del siglo XX. Pero ese camino es abandonado prontamente como observaremos en la obra de

la posterior década, ya que como muy bien afirma Mateo Revilla Uceda , "Los dos intentaron (se refiere a Lopez Mezquita y Gonzalo Bilbao) reactualizar la vieja tradición andaluza contra la modernidad. Ciertos hallazgos pictóricos y la propia encrucijada de sus vidas, salvan, en parte, sus tareas de la condena del puro anacronismo. No así la de sus numerosos discípulos que tanto en Granada como en Sevilla, a partir de ellos intentaron perpetuar una tradición ya definitivamente imposible" (40). Intento del que Miguel Rodríguez-Acosta desiste con prontitud, si observamos, siguiendo en el género del retrato, una obra posterior como es "Retrato de mujer" (1954) (nº de cat. 38), en el que la cabeza se modela escultóricamente, definida con contartes planos de luz y penumbra, en el vestido se utilizan audaces bermellón y rosas. Estamos ya muy lejos del estudio del claroscuro que integra o funde el ropaje de los retratados en el conjunto, de las carnaciones luminosas y suavemente definidas, de los austeros cromas tierra sombra, ocres o grises; en cambio irrumpen los biselados volúmenes y los colores vivos que saltan las barreras de los sosegados claroscuros.

Durante años sucesivos el pintor pone especial interés en los retratos de sus hijos, como es el caso de "Retrato de Ana Rodríguez-Acosta" (1955) (nº de cat. 42) en el que dentro de una figurativa, aborda el problema de la representación de muy distinta manera a la década anterior; los tonos vivos son ya nota distintiva que se complementa con la acción de las aportaciones matéricas o empastes, las carnaciones adoptan un brillo y calidad broncíneas con grandes contrastes cromáticos. Esta personal manera de entender la figu-

ración se entronca con el estilo personal de Joaquín Valverde. En esos años maestro y orientador de la obra del artista, vease su "Interior con tres niñas", en el que la elección del tema infantil, el modo de entender el diseño y cromatismo del retrato de las niñas y la detallada y empastada ambientación del mobiliario y calidades de los muros en tonos verdosos principalmente, coinciden con las creaciones retratísticas de Miguel Rodríguez-Acosta de la segunda mitad de los cincuenta.

En 1959 el "Retrato de muchacha" (nº de cat. 92) y en 1960 "Retrato de D. Luis Sanchez Agesta" (nº de cat. 100),en el primero se reúnen los grises y azules para crear fondos y sombras que si bien tienen su fundamento en los claroscuros de los primeros retratos, en esta ocasión las penumbras se separan de las entonaciones sombrías de ocres y tierras sombra natural enraizadas en la "escuela granadina", para convertirse en una valoración más diáfana, con un sentido más vivo y optimista; aparece un tipo de pincelada rectilínea, en contra de la afectada modulación de los primeros retratos, el resultado es de una sencillez y simplificación que se apoya en las enseñanzas adquiridas en un primer momento. El artista ha realizado un hallazgo, ha encontrado una fórmula personal y actualizada de entender el retrato, no carente de admiración por los retratos de maestros italianos del cuatroccento o cinquecento, plenos de serena belleza, cual es el caso que nos ocupa. En el "Retrato de D. Luis Sánchez Agesta", se observa una cierta regresión a anteriores posiciones en lo referente al estudio pormenorizado de cabeza y cara definida por un interesante claroscuro, la posición y tratamiento es similar al "Retrato de D. Miguel Rodríguez-

Acosta" (1943) (nº de cat. 2), al igual que el esquema compositivo, si bien en el retrato del Rector aparecen para las carnaciones los característicos ocres amarillos de los retratos de esta época, además del énfasis puesto en los aspectos de síntesis volumétrica en las manos, muy alejadas del diseño fluído y estilizado de herencia velazqueña, del retrato del padre del pintor; asimismo, el fondo arquitectónico cobra una importancia inusual, pasando a ocupar un papel preponderante en contra del fondo en penumbra que parecía absorver la figura de D. Miguel Rodríguez-Acosta.

Tanto el retrato de la joven como el de Sánchez Agesta respiran un sereno clasicismo, y si bien hunden sus raíces en la tradición retratística española, ofrecen una peculiar manera de entender el género, el primero imbuído de una rara belleza basada en la sencillez clásica, el segundo basado en la elocuencia y el impacto que las enseñanzas sobre definición de volúmenes ofrece el postcubismo, y en particular el magisterio de Vázquez Díaz.

Durante los años 1962 y 1963 inicia una serie de bocetos y estudios para los retratos de D. Emilio Orozco, sr. Berriz, D. Antonio Marín Ocete y de su hijo Miguel, (números de cat. 113, 108, 114 y 111 respectivamente); todos ellos comparten un mismo tipo de pincelada larga y simplificadora, abierta, dispuesta a nuevas experiencias, asimilando el concepto de síntesis volumétrica para construir formas. Son el arranque de un conjunto de retratos realizados posteriormente, de gran libertad expresiva, cobrando un inusitado interés al constituir este grupo de estudios parte del escaso

número de obras realizadas durante la década de los sesenta, ya que a mitad de ella se interrumpe casi totalmente su actividad pictórica.

A finales de los 50 y principios de los sesenta cobran un especial interés los trabajos realizados sobre pintura mural. En los bocetos y estudios a tamaño natural principalmente se puede observar la trayectoria dentro de éste género. En "La pasión de Cristo" (1961) (nº de cat. 106) se diseña un rostro con un mínimo de elementos, encontrándose enmarcado con los mismos brazos de la figura, la mecánica de su expresión apenas si es forzada para buscar determinados efectos. En la mayoría de los retratos realizados a tal fin encontramos que es aquélla mecánica la forzada para producir concretos efectos dramáticos.

En 1971 se crean una serie de estudios sobre tabla y lienzo, más o menos definitivos, dado que son pruebas de artista cuyo interés fija él mismo. Son cuatro retratos de doña Soledad Martín de Rosales (nº de cat. 127, 128, 129 y 126), en ellos parecen conciliarse conceptos como realidad y expresionismo. La agresividad, el vigor que crean los importantes empastes, las texturas, la pincelada globalizadora y los colores de cierta viveza, la visión no natural y deformante, resortes y capacidades éstos expresionistas, se aplican con tibieza, atendiéndose los aspectos del realismo, consecuencia de todo ello es una suerte de retrato ecléctico entre realidad y expresión.

En 1981 realiza el "Retrato de D. Antonio Gallego Morell" (nº de cat. 300), que concebido para la galería de retratos de rectores de la Universidad

de Granada, destaca por su agresivo colorido, sus vigorosos empastes y su carga de fino humor; siendo su expresionismo de una contención basada en una objetivación de la forma, en el peso de un realismo no del todo abandonado. Es uno de los pocos retratos fechados tan tardíamente, ya que a finales de la década de los setenta Rodríguez-Acosta se ha comprometido casi totalmente con una pintura abstracta matizada por su trayectoria personal, olvidando para entonces definitivamente este género.

3.1.3. La figura humana.-

Una de las primeras composiciones de gran formato y con un número importante de figuras la constituye "Visita de santa Ana a la Virgen" (1949) (nº de cat. 8), las cuatro figuras de dirección vertical ascendente observan una importante transformación de sus proporciones, un alargamiento intencionado de la altura de los cuerpos asociándose a ello ideas de espiritualidad, elegancia, o nobleza, la composición es simétrica y el estudio de los ropajes en detalle es de una perfección clásicista.

Donde el artista comienza verdaderamente el estudio sistemático de la figura humana como objeto de la plástica es en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, en ella realiza un conjunto de dibujos y óleos sobre lienzo según modelos vivos y como disciplina fundamental a lo largo de diferentes cursos. Entre el conjunto de óleos se encuentran: "Desnudo femenino" (1951) (nº de cat. 13), "Desnudo femenino" (1951) (nº de cat. 17), "Desnudo femenino y maniquí" (1953) (nº de cat. 27) o "Desnudo femenino y maniquí" (1953) (nº de cat. 34), entre otros. Unos centran el interés en el conocimiento del cuerpo humano, sus posibilidades expresivas y el colorido adecuado para su representación, otros en cambio, ponen énfasis en los aspectos compositivos al concentrar diversos objetos alrededor del modelo vivo, marcando diferentes direcciones y ritmos, otros parecen querer marcar las diferencias entre la materia viva de los objetos inanimados, todos tienen como objetivo la formación del artista en el conocimiento de la figura humana.

En "Desnudo femenino" (1951) (nº de cat. 17) las telas de fondo en tierra verde, tierra sombra verdosa y ocres consiguen una equilibrada ambientación cromática en la que destacan las delicadas carnaciones rosadas de la modelo. En "Desnudo femenino y maniquí" (1952) (nº de cat. 23), el gran acierto compositivo, su bien distribuído peso de las diferentes masas, unido a un trazo que favorece la dirección de músculos y pliegues de los ropajes y a la suave iluminación lateral que valora convenientemente con tonos dorados y rosas las carnaciones, así como la limpidez y transparencia de los cromas empleados, descubren una auténtica fusión del legado pictórico conseguido en la década de los cuarenta en su ciudad natal con la formación académica en Madrid, que se aplica a composiciones y cuerpos más complejos, consiguiendo un avance en la solución de la representación formal.

En algunos casos los resultados no son todo lo halagüeños que sería de desear, pero en conjunto existe una conciliación del bagaje que ya aporta el artista con las nuevas exigencias de una disciplina académica que plantea complejos problemas compositivos, unidos a distintos tratamientos necesarios a la diversidad de casos, situaciones y materiales con los que el alumno debe enfrentarse.

Las enseñanzas adquiridas en Madrid hasta 1953 le van a permitir emprender en la obra "El sueño" (1953) (nº de cat. 33) una complicada composición en la que la situación a diferente altura de los personajes integrantes en ella influyen directamente y ayudan a transmitir un mensaje fundamental al espectador, cual es el límite de la realidad y fantasía, expresado en este

caso por la distribución de los personajes en el espacio-formato, y una ambientación en ocres y tierras que retrotaen a los claroscuros ambientales de los primeros retratos de Rodríguez-Acosta. Esta obra, junto a "Niña rezando" (1952) (nº de cat. 25), suponen uan discreta mirada hacia atrás en lo referente al aspecto técnico, entonación y cromatismo principalmente, ya que el realismo de los objetos que rodean a la niña, la ambientación en verdes y grises ricos en matices, la nitidez de las tintas y el rigor del dibujo aseveran tal afirmación. Para mayor abundancia, los objetos religiosos sobre la mesa parecen inspirados en los utilizados por José Mª Rodríguez-Acosta en sus obras de ambiente popular y religioso. Una tercera obra realizada en La Alberca (Salamanca) son "Los novios" (1954) (nº de cat. 40), en la que las figuras ya poseen unos rasgos peculiares que acompañarán otras realizaciones del artista: en la mujer. talle que tiende a reducirse y a aumentar la longitud de las extremidades inferiores, prefiriendo las cabezas de formas redondeadas y los cabellos se suelen representar recogidos; en el hombre la preferencia por esbeltez general de tronco y extremidades y cráneo de conformación prismática principalmente. A estas características se suma la creación de importantes texturas a partir de aportación de materia cromática.

Las tres obras mencionadas son paradigma de las producciones de principios de los 50, y en las que afloran conocimientos y prácticas del pasado unidas a aspectos de evolución de los esquemas compositivos, aportación de materia pictórica y creación de un arquetipo para la representación de hombre y mujer, basado en las proporciones del cuerpo, volúmenes, rasgos, indumentaria y tocados.

Durante 1957 se crea la serie "Mujeres en la terraza", inspirada en pinturas de Carpaccio, en ellas se observa una pugna entre un concepto figurativo influído directamente por el maestro Joaquín Valverde, y otro basado en la forma como síntesis volumétrica y carácter rectilíneo de los planos de contorno, de inspiración postcubista, es por tanto el momento de transición hacia formas más evolucionadas. Esas dos diferentes concepciones coexisten como elementos dispares y complementarios al mismo tiempo en una misma obra, como es el caso de "Muchacha leyendo" (1959) (nº de cat. 93) en la que la muchacha lee en la zona inferior sobre una cama, donde la manta de similar diseño a "Interior con niñas" de Joaquín Valverde, así como el dibujo de los pliegues de sus vestido, para los que utilizan un coincidente croma violeta o caput mortuum violeta; en cambio, en la zona superior las dos mujeres de segundo término simplifican planos, contornos y pliegues, anunciando la etapa postcubista que ya está en fase de realización. En "Mujer sentada en Balancín" (1957) (nº de cat 70) además de la cuidada composición, concretada por las direcciones de las masas generales, se observa similar coexistencia; la mujer sobre el balancín se define por medio de un dibujo en detalle, especialmente en los pliegues del vestido, observando ya una síntesis de volumen importante, en las extremidades inferiores, mientras que las dos mujeres de segundo término depuran sus contornos hasta conseguir líneas puras de casi total inspiración geométrica.

El conjunto de estas cuatro obras de idéntica temática se caracteriza por una concentración de figuras humanas inusual, dispuestas según un meditado orden com

positivo oblícuo-horizontal, coexistiendo dos maneras de entender la representación de la figura humana, con vacilaciones y arrepentimientos en los rasgos fisionómicos en la figura fundamental de primer término. El colorido es austero y de cierta contención, con marcado interés por conseguir texturas no por excesiva aportación matérica sino por las transparencias e irregularidades de los planos de color.

A finales de los 50 y principios de los sesenta se preparan y realizan tres pinturas murales, que supon la realización de bocetos y estudios previos, algunos de ellos a tamaño natural, donde la preponderancia de la figura humana como objeto de la pintura permite investigar sobre la evolución, estadios de desarrollo, tendencias estéticas y posibilidades expresivas de aquélla.

El cartón para mosaico "Sagrada Familia" (1958) (nº de cat. 88), dibujo en el que se utiliza carboncillo sobre el soporte, distribuye las tres figuras según un orden compositivo vertical, en el que las proporciones se transforman para conseguir un aumento de su altura, reafirmando la verticalidad fundamental y monumentalidad. Las túnicas de las figuras de la Virgen y San José se diseñan por planos de contornos lineales rectos, o curvos formando husos esféricos. Diseño geométrico, en suma, de los diferentes planos que se valoran tonalmente con gran exactitud y riqueza de tonos; únicamente los rostros de las tres figuras están tratados con criterios y técnicas asimiladas en un primer momento del aprendizaje del retrato: dominan las líneas curvas, un suave sfumato que dulcifica los rostros de la

Virgen y el Niño Jesús principalmente. Por tanto, exteriorización de los valores postcubistas unidos a factores figurativos que se logran integrar en el conjunto sin merma de sus capacidades expresivas. En la "Escena de la Pasión de Cristo" (Boceto para el mural de la Iglesia de Santo Domingo de Málaga, 1961) (nº de cat. 104) las figuras observan una decidida organización compositiva simétrica, sus cuerpos se definen por los contornos curvos simplificados de las túnicas y las cabezas se estilizan sobremanera al alcanzar, por interpretación personal, una forma esférica o circular, las líneas de fondo en óvalos y arcos reafirman las cualidades de geometría plana y curva que denota la composición. En "Los juegos" (1961) (nº de cat. 105) las tres figuras femeninas que conversan en el plano superior son prueba de que la investigación se ha dirigido hacia la figura aquilatándose un prototipo de la figura humana caracterizado por: igual anchura en tronco, caderas, y anchura extremidades inferiores, con diseño rectilíneo de esos contornos, modificación de la relación de proporción entre cabeza y cuerpo, disminuyendo el tamaño de aquélla, preferencia de un tocado de cabello recogido y de apariencia triangular triangular o cónica, y ausencia de rasgos fisionómicos. Este modelo adoptado para la representación de la figura humana se reproduce en pinturas murales como "Los juegos" (1964) (nº de cat. 119), en "Comensales" (1963) (nº de cat. 117), o en "Los juegos" (1965) (nº de cat. 121), pero en cambio, si se analiza la pintura mural "Fe, Esperanza y Caridad" (1958) (nº de cat. 91) observamos los condicionamientos de una estética más próxima a una representación objetiva transformada a lo sumo por la influencia del maestro Joaquín Valverde, y en la que se observa tímidamente el arqueti

po propuesto de figura femenina en la dama situada a la derecha de la composición y que toma las manos del mendigo arrodillado ante ella (41). El mismo modelo aparece en la escena central del muro frontal de "La Pasión de Cristo" (1961) (nº de cat. 107), mientras que diversas figuras se someten a la influencia del esquematismo y las proporciones de un artista tan distante en el tiempo como Piero della Francesca. Estas dos pinturas murales son las que introducen aún tímidamente el prototipo de figura que se ha venido fraguando anteriormente, si se observan retratos como "Retrato de muchacha" (nº de cat. 92).

A mediados de la década de los setenta hace su aparición la técnica del rotulador sobre papel aplicada a la representación de la figura humana, pero con carácter abocetado y libre, lejos de los metódicos planteamientos disciplinares de la Escuela Superior de Bellas Artes o de la investigación profunda sobre la figura humana que venía realizando desde finales de los 50 hasta 1965. Son un conjunto reducidísimo de apuntes del natural que reseñan la actividad sobre la figura humana más como un divertimento o ejercicio libre que como un fin en sí mismo, como es el caso de "Dama ante el espejo" (1975) (nº de cat. 196) o "Grupo de figuras" (1975) (nº de cat. 195), que poseen el especial interés de ser de los últimos realizados con tema la figura humana, siendo "El Florian (Venecia)" (1982) (nº de cat. 322) otro de los apuntes del natural de pequeño formato, de línea suelta y libérrima que representa dos figuras en un íntimo rincón de un café veneciano.

3.1.4. El Bodegón.-

La naturaleza muerta fechada en 1947 titulada "Bodegón con máscara y estatuilla" (nº de cat. 6) supone la primera obra de un género que si es exiguo en su número no lo es en su importancia, dado que el bodegón citado es un factor de aprendizaje y enseñanza, en la asimilación de una realidad estética próxima (42); en él se observa un paño que sirve de fondo a la composición estudiado en sus mínimos detalles, pliegues, brillos, recortadas sombras, la línea sinuosa, el perfecto juego de luces, sus límpidos planos, lo colocan en lugar preferente de la composición, por delante de los exóticos objetos africanos, asociándolo íntimamente a las enseñanzas del pintor granadino Gabriel Morcillo. En este género, al igual que en el retrato, el artista se forma en los conocimientos y prácticas de la escuela granadina para evolucionar posteriormente hacia posiciones más actuales.

En el "Bodegón de la cabeza y la perdiz" (1958) (nº de cat. 87) hacen su aparición las calidades cromáticas texturizadas, de propiedad mate, el diseño de contornos rectilíneos y simplificados y la total ausencia de la valoración de la luz, o la representación de fuertes brillos o planos luminosos; la influencia del postcubismo lo acercan indefectiblemente a las realizaciones de los integrantes de la escuela de Madrid. La evolución y alejamiento del punto de partida se han producido, y su trayectoria en el tiempo es ya irreversible. Cuánto debe el aguafuerte de Rodríguez-Acosta "Las granadas" (1973) (nº de cat. 178) a los frutos sobre la mesa de "Interior con una cortina egipcia"(1948) de Henri

Matisse, la influencia es difícil de precisar pero la definición de las formas por cromas planos y su desinterés por contornos cerrados o concretos, y el aparente desmañado diseño, proporcionan las claves de aquella influencia, y un dato más para la incesante evolución en la plástica de Rodríguez-Acosta. Esa manera cambiante se nutre de otras técnicas como es la transparente, ligera, abocetada del rotulador, o bebe de otras fuentes estéticas. Así, en "Evocación de Delos" (1975) (nº de cat. 194) se definen los frutos y objetos, situados según una composición horizontal zurbaranesca por pinceladas prontas y rápidas que apenas si cubren la imprimación blanca del lienzo y definen las formas básicamente por planos cromáticos sin matizar; carácter abocetado y cierta desintegración, pérdida, difusión de los objetos reales, como si se desvanecieran en la mirada y el interés del artista, que se enfrenta por esas fechas al reto de la abstracción.

En 1978, la obra "Bodegón" (nº de cat. 223) pone el énfasis en la deformación de los objetos representados, la realidad es sólo una referencia y la aparición de una textura áspera, terrosa, acerca la materia pictórica a sus cualidades eminentemente físicas o geológicas de signo expresionista. Las de esta obra con "Bodegón" (1929) de la pintora finlandesa Helena Schjerfbeck (19862-1946) son evidentes, si bien en ésta últimos los frutos poseen menos materia y son más transparentes que en el citado anteriormente. René Huyghe se refiere a "la confrontación entre el realismo de las apariencias y el cubismo, una tendencia tenaz de fondo romántico y muy a menudo el afán de expresión, considerado como un reflejo o como un signo de modernismo, se

hallan igualmente en los países escandinavos".(43). Esa confrontación realismo-cubismo, y el afán expresionista son las cualidades que alientan la citada composición de Rodríguez-Acosta.

Durante el año 1984 pinta "Bodegón" (nº de cat. 411), en el que los contornos de los frutos se desvanecen y se tornan difusos y el color, de una sensibilidad extrema, ocupa el papel preponderante, los azules y violetas abundan en la composición. La identificación de esta obra con las realizaciones de Pierre Bonnard (1867-1947) se torna necesaria, ya que según René Huyghe

"Cada vez más, trátese de bodegones o de escenas de interior o paisaje -toda la temática impresionista-, Bonnard crea planteamientos inesperados que suprimen la sensación espacial en provecho de la magia coloreada, como sobre la superficie de una alfombra persa, y que una visión algo difusa hace maravillosos". (44). Términos que con el adecuado distanciamiento podemos aplicar a "Bodegón" realizado en 1984.

Se ha afirmado que partiendo de un primer momento de aprendizaje, en la escuela granadina, no desprovisto de virtuosismo, Rodríguez-Acosta emprende diferentes caminos dentro de la plástica. Las opciones escogidas recorren tendencias como la realidad y el expresionismo y contemplan las realizaciones de la Escuela de París concretada en las personalidades de Matisse o Bonnard.

3.2. La Pintura Mural.-

El primer contacto con esta disciplina lo realiza Miguel rodríguez-Acosta en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, asignatura de "Procedimientos pictóricos", en 1951 en ella toma buena nota del procedimiento de la pintura al fresco, con el estudio de sus fases y materiales. El primer proyecto de puntura mural viene de la mano de dos bocetos realizados con técnicas de óleo sobre lienzo para los techos del Teatro Real de Madrid, "Apolo" e "Isabelino" (nº de cat. 50 y 51) respectivamente. Realizados en 1956, aprovechando una de las estancias con el maestro Joaquín Valverde en Gijón, los dos parten de las condiciones arquitectónicas, donde se van a ubicar, realizando así en el primero a partir del amplio semicírculo propuesto un diseño en el que se observan diferentes escenas que aluden a la Música, el drama, la danza, o la poesía, según un esquema radial y con un concepto estético plegado a los gustos neoclásicos, condicionado totalmente al entorno arquitectónico propuesto. En la segunda opción se observa una escena contínua semicircular de ambiente, necclásico en el que tienen cabida el mito de Pegaso, las danzarinas, la música, en un decorado de ruinas clásicas, que enmarcan a una escena rectangular y de menor tamaño del mismo sabor clasicista.

Las dos obras fueron presentadas al concurso-exposición de bocetos para la decoración del techo del Teatro Real de Madrid, donde se dieron diferentes soluciones y propuestas, siendo las dos descritas muy respetuosas con el medio arquitectónico, adecuándose totalmente en su estética a la del edificio.

En 1958 realiza la pintura mural "Fe, Esperanza y Caridad" (1958) (nº de cat. 91) a ubicar en el Salón de Actos de la Caja General de Ahorros de Granada, y con técnica de óleo sobre lienzo. La obra es una monumental escenografía dividida en tres extensas zonas verticales donde se representan diferentes escenas relaionadas respectivamente con la fe, esperanza y caridad. El esquema compositivo se basa en la división del espacio-formato a modo de tríptico, inspiración que viene determinada por el interés que en estos años el artista tiene por la pintura bizantina en particular; las coincidencias y connotaciones con obras como el "Frontal de la Seo de Urgel" (S. XV) son evidentes (45). El estudio compositivo es profundo y el resultado obtenido es una fuerte estructura compositiva en la que se desarrollan diferentes escenas descriptivas, produciendo diferentes puntos de interés, diferentes ritmos horizontales y verticales, ricas calidades de la austera escenografía de fondo y correcta y minuciosa definición de los personajes, rostros e indumentarias, con aparición de una tipologia de personaje femenino que se da con frecuencia en años posteriores. El colorido es de una gran riqueza de grises y azules para el fondo arquitectónico, dadas en planos curvos que se cortan entre sí, se emplean colores más vivos para ropajes y carnaciones con el consiguiente contraste cromático. La fórmula utilizada se reduce a una cuidada figuración con elementos que se han sintetizado volumétricamente.

Para la realización del mosaico situado en la actualidad en la Oficina Principal de la Caja General de Ahorros de Granada, se realiza en 1958 un boceto en pequeño formato y un cartón para mosaico titulado "Sagra

da Familia" (nº de cat. 88), en el que se acentúa la monumentalidad de las figuras al utilizar un formato de gran altura y poca anchura, ocupando esta las dimensiones de las figuras, y reafirmando la verticalidad de éstas; la influencia postcubista se deja sentir con fuerza. El cartón es la realización del artista que será traducido a las teselas del mosaico por un equipo de artesanos dirigidos por el artista.

Durante el año 1961 se realizan un conjunto de primeros pensamientos, estudios a tamaño natural, y bocetos para el mural "La Pasión de Cristo", a realizar en la Iglesia de Santo Domingo de Málaga según el tradicional procedimiento de la pintura mural al fesco. Los bocetos "La Pasión de Cristo" (nº de cat. 101 y 102) resumen las siete escenas de la Pasión que serán plasmadas en el muro frontal de la capilla; el plan narrativo de la obra, el número de personajes, actitudes y ropajes será respetado casi absolutamente, especialmente seguirá el plan compositivo de "La Pasión de Cristo" (1961) (nº de cat. 101), en los que se analizan y detallan las escenografías que enmarcan a los personajes y a éstos mismos, por medio de amplios planos rectilíneos o curvos sombreados según criterios de planos acromáticos texturizados.

La planta de la capilla donde se realizaría al fresco el tema antedicho es poligonal con siete muros que totalizan 14'10 metros de perímetro pintados, con una altura media de los vanos de 5'20 metros, lo cual supone un extenso proyecto finalizado en su totalidad (46). La organización compositiva general tiende a la utilización de líneas rectas y a enmarcar los personajes en dilatados rectángulos y cuadrados que faci-

litan la labor en jornadas de este procedimiento pictórico. El colorido conseguido por los pigmentos sobre la capa de mortero aún húmeda es de una sobriedad generalizada, los raspados, frotamientos, etc. tienden a enriquecer la superficie por medio de creación de grafismos y texturas. Estilísticamente, la ya iniciada síntesis de volumen determinado por la influencia del postcubismo, se aprecia aquí modificada por las preferencias de la sencillez primitiva de un Piero della Francesca o un Paolo Ucello, detectables en el grupo de caballo y caballero al pie de la cruz; estando presente la huella de los murales del Monasterio de la Rábida de Vázquez Díaz.

La presente pintura mural es una voluntaria y decidida investigación sobre un procedimiento tradicional a la luz de maestros de la pintura italiana renacentista y española del siglo XX, con una visión personal del hecho mural basado en la distribución en tríptico y en los personajes de diseño estilizado.

La ya iniciada carrera como muralista se ve interrumpida hasta 1963, año en que inicia una serie de tres murales para el Hotel Al-Andalus de Torremolinos (Málaga) titulados: "Comensales" (1963) (nº de cat. 117), "Los juegos" (1964) (nº de cat. 119) y "Los juegos" (1964) (nº de cat. 120), los tres se agrupan bajo un mismo concepto expresivo que les viene dado por dos composiciones netamente horizontales donde las figuras humanas apuntan hacia la verticalidad, yendo en el primer mural asociado el fondo horizontal que los enmarca en una disposición radial del grupo de comensales. Otra característica que los une es la poderosa simplificación y reducción a planos rectangulares y cuadrados, y a la

definición de los contornos de fondos y figuras por medio de rígidas líneas rectas de predominantes direcciones -- verticales y horizontales, constante constructiva y compositiva en la obra de Rodríguez-Acosta. El diseño general es radicalmente geometrizante, estructurando rígidamente la composición. En el aspecto cromático se observa una preferencia por las ambientaciones de fondo en ocres y tierras, ocres rojo y tierra prozzueoli, además de -- tierra siena natural y ocre pardo claro, que contrastan con bermellones, amarillo cadmio, anaranjados o azules - cobalto de los ropajes de las figuras y rosas para las - carnaciones; todos ellos sin apenas brillo y de apariencia mate. Los empastes producidos son importantes, pro-- duciendo sus arrastres y barridos una suerte de superficie áspera y rica en texturas. El diseño global postcu-- bista se aúna en un cromatismo contenido y austero donde se implica a la texturización. La técnica utilizada en - los tres casos es la del óleo sobre lienzo, que poste-- riormente es aplicado al muro, técnica que el artista -- utiliza con frecuencia dentro de la pintura mural.

3.3. El conjunto de la pintura abstracta e informalista, (tendencias, técnicas, antecedentes y evolución).-

El año 1976 está marcado por el inicio de la obra gráfica original con una fuerte significación abstracta, a partir de ese momento hasta la actualidad la pintura de Rodríguez-Acosta se integra absolutamente en el universo multiforme de la abstracción, matizada por diversas tendencias albergadas en su interior.

La técnica al óleo va a ser preferente en este numeroso conjunto de obra marcada con un sello innegable (descartando los grabados, aguafuertes y aguatintas que se estudian en capítulo aparte), únicamente algunas composiciones de ceras sobre papel o cartón se realizan con técnicas que se apartan del tradicional óleo.

La adopción de una estética abstracta, en su versión geométrica, se venía determinando desde el inicio de los setenta desde dentro del género del paisaje, que optaba por una simplificación de planos que favorecía la irrupción en el escenario del soporte de formas bidimensionales de inspiración geométrica; el paisaje más ejemplar en ese sentido quizás sea "Murano (Venecia)" (1973) (nº de cat. 173). A partir de ese momento se inicia un proceso de síntesis radical de volúmenes y planos que llegan durante el año siguiente a un estadio de desarrollo tal que obras en pequeño formato como son: "Murano (Venecia)" (nº de cat. 184) y "Murano (Venecia)" (Nº de cat. 185), en los que en su apretada síntesis de planos rectangulares situados horizontalmente, apenas si podemos apreciar el paisaje veneciano y sí una com-

posición de cuadriláteros dispuestos horizontalmente a lo largo de todo el formato. Los dos paisajes citados se sitúan más en el área de influencia abstracta geométrica que en cualquier figuración o representación de carácter realista; poseyendo el esquema compositivo de ambos paisajes un asombroso parecido a los grabados "Antibes 5" (1979) (nº de cat. 265) y a "Encuentro" (1979) (nº de cat. 266), en los que los elementos geométricos se sitúan según un eje horizontal con la única diferencia de estar aislados unos de otros y de ser menos numerosos.

En obras como "Composición" (1982) (nº de cat. 325) se plantea rigurosamente una composición en la que los signos son planos poligonales, perfectamente imbricados unos con otros y definidos por cromas diferentes (violeta, verde cromo óxido, u ocre rojizo) de similares brillos. la abstracción es extrema y la geometrización rígida y radical, los planos de una textura áspera y superficie mate, de colores no intensos, transmitiendo una fuerza primitiva, circunstancia que asocian esta obra muy directamente con las realizaciones de Serge Poliakoff (n. 1906) en los años cincuenta, y por tanto con el grupo de la Escuela de París de después de 1945, e integrado por André Lanskoy (n. 1902), Nicholas de Staël (1914-1955) y el mismo Poliakoff.

Este primer momento de abstracción geométrica radical se ve transformado inmediatamente al descomponerse la homogeneidad de los diferentes planos cromáticos por medio de pinceladas dinámicas y enérgicas, en composiciones de inspiración gestual y de geometría libre por los contornos irregulares y las calidades lo

gradas en los diversos planos cromáticos. En ocasiones el contraste cromático apenas si se produce, al estar realizada la ambientación casi monocromáticamente como es el caso de "Composición" (1982) (nº de cat. 326); en otros casos los contrastes son violentos al utilizar cromas muy vivos y saturados, bermellón, azul cerúleo, amarillo cromo limón y blanco, o azul cobalto, como es el caso de "Sin título" (1982) (nº de cat. 327), en el que un colorido rutilante no desplaza el aspecto compositivo reflejado en la obra. Las realizaciones en geometría libre de contornos imprecisos, con una visión deformante de aquélla, es la tendencia practicada por Jack Tworkov (n. 1900) en la decada de los 60, visible en obras como "Dádiva" (1960).

Durante el año 1983 se da con frecuencia un tipo de esquema compositivo basado en diferentes planos de color de formas aproximadas a cuadriláteros irregulares, a modo de mosaico o cubriendo todo el espacio formato, al mismo tiempo que alargado y estrecho rectángulo superior, que acaba en uno de sus extremos en ángulo, limita superiormente, alberga o recoge el resto de los antedichos signos de diseño rectangular. Es el momento en que aparece el rectángulo o cuadrado de contorno impreciso que dejan tras de sí un rastro prolongación que suele recorrer todo el espacio formato enmedio de planos cromáticos salpicados de pinceladas cortas. Con esa idea básica compositiva se realizan obras como "Sin título" (1983) (nº de cat. 353) o "Sin título " (1983) (nº de cat. 352) o "Jardín oculto" (1983) (nº de cat. 349).

En otras obras realizadas en el año 1983 emerge una decidida tendencia que concede la primacía al gesto o acción del pincel que actúa con cierta autonomía en el espacio-formato, se produce un tipo de pincelada plena de viveza, con un énfasis cambiante y diverso, productora de un acusado grafismo. Esos trazados lineales o por planos se trabajan en ocasiones buscando una coherente organización constructiva según los modelos constructivistas de Franz Kline (1910-1962). Esta tendencia gestual se puede percibir en la obra de Rodríguez-Acosta durante un período dilatado de tiempo, ya que en 1985 el óleo sobre lienzo "Llanto" (nº de cat 431) con sus cálidas pinceladas verticalizantes reafirma una posición dentro del expresionismo abstracto, en el que el fogoso color y su dirección de aplicación suscita ideas de agitación y exaltación. Por obras como éstas, en las que se han perdido las referencias geométricas, y se despliega una gran viveza y exaltación de color, y el gesto arroja sobre sí un papel primordial, de pincelada fugaz, por sus propiedades dúctiles y flexibles ha sido posible aplicarle a Rodríguez-Acosta el calificativo de "impresionista abstracto" (47), ya que realmente estos agrupamientos de pinceladas semejan fragmentos aumentados de algunas composiciones impresionistas, muy especialmente de las obras últimas de Claude Monet, como son "Nymphéas" (1919-20) o "Le Pont Japonais" (1918-24), de formas ocultas, pincelada suelta, y empastes importantes. De impresionista abstracto fué calificado Philip Guston (n. 1913), a cuya trayectoria personal se asemeja sobremanera la de Miguel Rodríguez-Acosta, ya que comienza como pintor figurativo, en los años cuarenta cultiva una abstracción basada en las formas de los paisajes urbanos, después de inciertos

intervalos se interesó por un tipo de composición basado en la horizontalidad-verticalidad, con reminiscencias de Mondrian (48).

Durante 1986 se realizan obras en pequeño formato principalmente con los conceptos anteriormente mencionados de pincelada gestual, siguiendo los modelos de Franz Kline, utilizando negros y grises que producen manchas y trazos que se estructuran en organizaciones constructivas plenas de carácter, parte de estas composiciones son utilizadas como diseños fundamentales para trasladarlas al grabado. Contemporáneamente se producen obras como "Composición"(1985) (nº de cat. 450), donde extensos planos de color que ocupan todo el formato salpicados por otros cromas vibrantes y complementarios, donde se crean calidades y texturas por interacción de diversas capas pictóricas, con la consecución de una homogeneidad y coherencia expresiva. Estas cualidades también concurren en la obra de Sam Francis (n. 1923), integrado en el grupo de expresionistas abstractos que vivían o exponían en New York, grupo al que Harold Rosenberg definiría como integrantes del movimiento que practicaba una "pintura de acción".

Después de desarrollar y desplegar una importante actividad en la pintura gestual, en la pintura de acción, la cual consigue dinamizar y cargar energéticamente las composiciones de este período, las preferencias del artista toman de nuevo una orientación de signo geometrizante, basada en la adopción del rectángulo como módulo constructivo fundamental o unidad plástica fundamental. De nuevo afloran los anteriores conceptos horizontal-vertical como dos tendencias contrarias fundidas en una sola forma,como la verticalidad de las

divisiones arquitectónicas de sus pinturas murales, unidas a las divisiones horizontales, fusión que había tomado corporeidad en los esquemas compositivos en cruz de algunos grabados. En este caso concreto son los rectángulos los módulos estáticos y de temperatura tibia, productores de sensaciones de equilibrio e inmovilismo, los grandes rectángulos de color, que parecen flotar en el espacio, como ocurre en las composiciones de Mark Rothko, que también crea rectángulos huecos o en U, tipo de composición que también utiliza Rodríguez-Acosta con frecuencia. Los antecedentes últimos de todas ellas parecen encontrarse en los planteamientos constructivistas de Mondria (1872-1944), en sus rígidos y lógicos esquemas horizontales-verticales que posteriormente Paul Klee (1879-1940) convertiría en más irregulares, trémulos y humanizados.

Esquemas compositivos de fuerte equilibrio estático como los de Rothko se pueden confrontar con "Sin título " (1985) (nº de cat. 440) y en frecuentes composiciones en las que se juega con la dicotomía o duplicidad de módulos, que con frecuencia no se definen por planos cromáticos homogéneos, como es el caso del artista norteamericano, sino que están recorridos de pinceladas gestuales que crean un dinamismo y vigor generales muy importantes.

La trayectoria personal del artista se marca por una preferencia primera por los esquemas abstractos geométricos, posteriormente se imbuye de una pintura gestual y de acción, abandono momentáneo de ella creando las grandes superficies de color y adopción del rectángulo como módulo constructivo fundamental, y por lo tanto vuelta a los rígidos esquemas geométricos, que

se humanizarán con el gesto, el grafismo que ya se han asimilado y constituyen el acerbo plástico del artista. Abstracción geométrica, expresionismo abstracto y pintura de acción en diferentes fusiones y combinaciones pero con nítidos límites en muchas ocasiones, matizados por un "impresionismo abstracto" y un gran lirismo e intimismo. Son las tendencias y preferencias plásticas en este importante cúmulo de obras.

4. LAS ARTES DEL DISEÑO.

4.1. EL DIBUJO.

4.2. DISEÑO E ILUSTRACION.

4.3. EL GRABADO.

4.1.- El Dibujo.-

Las realizaciones en la disciplina del dibujo en la obra de Rodríguez-Acosta han constituído una constante a lo largo del tiempo, evolucionando desde una posición de realidad figurativa de raiz académica, hasta formulaciones de más amplia y libre visión del hecho dibujístico, pero siempre conservando un apego y atracción por un realismo que es factor de primer orden en la formación y que se evidencia en toda la gama de posibilidades técnicas que ofrece el dibujo, observando desde una óptica de los medios de expresión plástica: carboncillo sobre papel o carton, tinta china sobre papel, grafito sobre papel, lápiz de color sobre papel, o ceras sobre cartón o papel.

Los primeros trabajos fechados corresponden a la técnica de carboncillo sobre papel, como son "Figura femenina" (1953) (nº de cat. 31) o "Figura masculina" (1953) (nº de cat. 29). En el primero, la figura de medio cuerpo de la joven crea un delicado movimiento mediante el óvalo del tronco y la dirección quebrada más vigorosa del brazo, la línea se modula con diferentes intensidades, (fuerte intensidad para los contornos correspondientes a los planos en penumbra y menor grosor e intensidad de trazo para las zonas receptoras de luz), los arrastres de carboncillo crean planos de fondo o definidores de la figura texturizados, y la delicadeza en los rasgos del rostro. En el segundo dibujo, anteriormente citado, los planos texturizados poseen mayor intensidad, la cabeza de volumen prismático aloja rasgos precisos bien valorados tonalmente, todo ello unido a una preponderancia de lo rectilíneo

en contra de la anterior composición en la que predomina lo oval. Tanto uno como otro corresponden a estudios preparatorios de la obra "Los novios" (1953) (nº de cat. 40), y los dos transmiten una sensación de fluidez y de dominio importante de la proporción y valoración tonal.

En 1957 realiza dos dibujos a carboncillo sobre papel, "Pareja con bicicletas" (números de cat. 74 y 75) en los que las líneas de contorno de los planos son segmentos rectilíneos de dirección cambiante, el trazo de esas líneas ya no es tan contínuo como en los dos dibujos mencionados de 1953 sino entrecortado, el sombreado de fondo adquiere una energía gráfica mayor, ayudando la dirección de su trazo a la del contorno de las figuras, hasta el punto de crear una definida aureola alrededor de la cabeza de la figura masculina, y los planos en sombra tienden a esquematizarse. Así los cambios de estilo habidos en cuatro años fueron de capital importancia, ya que incorporarán durante ese año innovaciones que concretan la paulatina evolución del artista en el dibujo.

1957 está marcado por tres circunstancias, el interés creciente del artista hacia el paisaje, la arquitectura como motivo principal de ese paisaje, la producción de un importante volumen de dibujos a tinta china y aguatinta. En dibujos tales como "Duomo de Bérgamo" (nº 58), el artista siente la necesidad de partir de la austeridad del hecho del acromatismo, para ennumerar una serie de detalles de interés arquitectónico que documentan un dibujo basado en líneas rectas de escasa longitud, planos en sombra de alta

intensidad que lo convierten en algo opaco y de peso. En otros dibujos a tinta como son "La Alhóndiga" (nº de cat. 59) o "Cortijillo del aire" (nº de cat. 65), las masas de las montañas se definen por cuerpos cónicos concretados por opacos planos en penumbra y matizadas medias tintas para los desvanecimientos de la luz, asociados a conceptos rectilíneos para las rectas y a una fuerte simplificación en círculos y óvalos o husos para las arboledas. Otros paisajes observan una clara prefrencia por los volúmenes prismáticos para definir diferentes edificaciones, tal es el caso de "Cuesta de la Alhacaba" (nº de cat. 79) o "Santa Isabel la Real" (nº de cat. 64), cuyos biselados volúmenes forman ritmos simples o complejos, movimientos ascendentes o descendentes o alternancias diversas. Todos ellos tienen como circunstancias comunes el ser la arquitectura rural o monumental el centro del interés del paisaje, finalidad de documentar al espectador sobre los diferentes modelos elegidos por medio de múltiples detalles representativos, empleo de formas que aluden a cuerpos de la geometría tridimensional, utilización de la línea recta de forma generalizada, preponderancia en el dibujo de extensas tintas opacas y densas para representar los planos en sombra, con las consiguientes medias tintas para valorar tonalmente, empleo de la tinta china con pluma o pincel como medio técnico expresivo fundamental para la consecución de un dibujo acromático, ausencia en el dibujo de la figura humana como complemento de la composición y preponderancia de las composiciones estáticas.

El conjunto de bocetos y estudios preparatorios para pintura mural, entre los que se encuentran

"Escena de la Pasión de Cristo" (1961) (nº de cat. 104) y "Sagrada Familia" (1958) (nº de cat.88), suponen la adopción de un tipo de línea de contorno en la composición asimilada a arcos de circunferencia, óvalos, elipses, etc., o línea curva que se ve modificada con frecuencia por la acción de superficies fuertemente texturizadas, tal es el caso de primer dibujo nombrado; en cambio, en el cartón para la Sagrada Familia, la adopción de la línea recta para concretar figuras y fondo, y definir rígidos planos geométricos bidimensionales, se complementa con la acción de un estudio de claroscuro particularizado por la acción de una geometría que independiza los diferentes planos. El citado conjunto se diferencia de los primeros dibujos, fechados en 1953, por el abandono de un tipo de línea muy expresiva, con extremas modulaciones y vigorosos énfasis en ocasiones, para adoptar una línea de naturaleza rectilínea, concisa y delimitadora.

La ausencia casi total de actividad artística durante la segunda mitad de los sesenta, se inicia precisamente con la realización de numerosos apuntes de paisaje realizados con lápiz grafito principalmente en cuadernos de pequeño formato, que siempre acompañan al artista en sus continuados viajes por Italia, Grecia y España a principios de los años setenta. Consecuencia de ese conjunto delicioso y personal de notas de viaje, auténtica memoria en dibujo, visión documental, fragmentada e íntima de los diversos lugares visitados, será la apertura de una etapa dedicada con entusiasmo al paisaje, fruto de la cual se reiniciará toda una amplia labor artística en la actualidad no finalizada.

A partir de los últimos apuntes, bosquejos o notas de viajes, la actividad dibujística de Miguel Rodríguez-Acosta suele ir ascciada a determinados proyectos editoriales. Cuatro serán los textos en los que Rodríguez-Acosta colaborará gráficamente; contribuyendo con un importante número de creaciones realizadas con técnicas como ceras o tinta, grafito sobre papel, "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" (1978), "Poesía arábigo andaluza" (1984), "A contraviento" (1984) y "Poesía Arabe Actual" (1985) (49).

En los 22 dibujos a grafito sobre papel que ilustran el texto "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" (1978) (50), existe una realidad y un deseo que subyace en todos ellos; la realidad objetiva del conjunto monumental de la Alhambra y Generalife como referencia constante y motivo sobre el que aventurar nuevas experiencias expresivas, nuevos modos de entender el dibujo, unido a un deseo implícito de complementar, de ilustrar los bellos textos de Emilio García Gómez. En aquéllos se desatan unas fuerzas que se encontraban contenidas en los dibujos de años anteriores, desaparece el afán de exactitud para la representación de formas, dándose por primera vez un tipo de contorno esquemático, globalizador y realizado generalmente con un amplio y único trazo; la línea se convierte en protagonista único de la composición al ser factor fundamental de un poderoso grafismo, que existe como factor expresivo autónomo y que contempla un amplio panorama de posibilidades para su definición: trazos de diferente magnitud, énfasis e intensidad, líneas quebradas de diferentes tamaños, grosores y direcciones, curvas contínuas y discontínuas,

ovalos irregulares, zonas de puntos, líneas creando tachismo, etc., la gama se torna riquísima y numerosa. A ello se suman los "barridos" y arrastres realizados con el grafito para producir verdaderos planos y texturizados y zonas de aspecto medio, y la acción de una línea contínua quebrada ondulada que produce concentraciones lineales confusas y enmarañadas de gran fuerza expresiva. Las composiciones resultan libres y dinámicas en las más de las ocasiones, recordandose en algunos casos las composiciones estáticas de los dibujos a tinta china realizados en 1957, cuando la coincidencia temática lo propicia. La ausencia de un esquema compositivo concreto se evidencia en los casos en que los dibujos aproximan a la zona de influencia de la abstracción.

La irrupción de lo gestual, como factor novedoso en la evolución dentro del dibujo de Rodríguez Acosta, se hace más comprensible si se examinan, ampliados y descontextualizados áreas independientes de los primeros trabajos de carboncillo sobre papel, como son "Figura masculina" (1953) (nº de cat. 29) o "Figura femenina" (1953) (nº de cat. 31), en los que las coincidencias de sus superficies de fondo o trazos de contorno de planos, con las realizaciones gestuales o de grafismo que nos ocupan, son asombrosas.

Ilustrando la antología de poemas titulada "Poesía arabigo andaluza" (51), ven la luz en 1984 un total de 25 dibujos fechados el año anterior, y realizados con técnicas que van desde el grafito sobre papel, hasta la mixta de grafito y ceras sobre papel. Las únicas referencias a la figuración las compo

nen las contínuas alusiones a la geometría existente en la azulejería, alicatados y alfardones musulmanes, desarrolladas por medio de sombreados contrastantes, en paralelo, organizaciones en paralelo de diferentes haces de líneas quebradas, retículas formadas por diminutos triángulos o cuadrados, entremados de diferentes tipos de rayado, etc., hasta conseguir, partiendo del diseño ornamental geométrico, un dibujo de inspiración orientalizante modificado por una línea trémula y un ordenado desarrollo de sombreados y grafismos. Estas condiciones no son aplicables a todo el conjunto de dibujos, ya que en los siete dibujos de gran formato se manejan conceptos como es el de un grafismo aformalista, donde los trazos personalísimos y libres de la línea, en segmentos irregulares de gran dinamismo,con sinuosas direcciones, agrupadas en haces o rayados de dirección cambiante, con diferentes intensidades, no llegan a crear en ningún momento ninguna representación formal concreta, adquiriendo una identidad propia informalista, diluyéndose así la acción de concretos esquemas compositivos.

En 1984 se crean 19 dibujos a tinta china sobre papel para ilustrar el libro de poemas de Federico Mayor Zaragoza "A contraviento" (52). En ellos se observa una economía máxima de signos a emplear, los signos actuantes en la composición dejan grandes espacios sin mácula en el soporte, poseen un acentuado carácter simbólico: el mar se sugiere por escasas líneas onduladas, la lluvia, por puntos cinéticos sobre una mancha irregular horizontal e inferior, el rastro o las huellas por un conjunto de trazos de dirección ovalada observados por un astro circular superior, el rayo por una línea quebrada entre dos man

chas horizontales, etc.; el lenguaje desarrollado es directo, visual, de impacto, desea transmitir una sensación o representar un objeto y lo hace instatáneamente, sin dilación, eliminando tantos elementos accesorios que el dibujo se convierte en un símbolo del objeto, de la escena, o del cuerpo.

La inmediatez de la poesía se une a la inmediatez de un dibujo concebido como mensaje visual y realizado con una técnica, la tinta china, que crea planos definitivos y concretísimos, por medio de tonos intensos del negro de una homogeneidad carente de calidades tonales o texturales.

En abril de 1985 se edita el libro "Poesía árabe actual" (53) con un total de 47 dibujos realizados con las técnicas: grafito sobre papel, ceras sobre papel y grafito y ceras sobre papel. El concepto de diseño predominante es una síntesis entre la geometría de la azulejería árabe y el grafismo de la línea; éste se encuentra perfectamente integrado en aquélla; que se matiza por sus preferencias en la utilización de formas de la geometría plana, especialmente cuadriláteros. Hay una total ausencia de composiciones inspiradas en el informalismo, únicamente, como en el caso de las ilustraciones de "Poesía arábigo andaluza" (1984), lo que redunda en un especial equilibrio, una suerte de eclecticismo entre el frío orden geométrico y la fogosidad del grafismo gestual.

Las líneas quebradas se ordenan paralelamente en un espacio rectangular según un emotivo trazado a mano alzada, los rayados en diminutos planos se ven

constreñidos y encerrados en superficies rectangulares que los alojan, los signos quebrados se ven surcados por dos superficies triangulares de trazos, etc., las posibilidades de combinación de grafismos y formas geométricas planas son innumerables. La innovación que aportan las ilustraciones es la original distribución de ellas en los espacios reservados al efecto, ya que dibujos en pequeño formato se sitúan en zonas marginales respecto al texto, o se asocian en las composiciones a toda página como módulo que contrapuntan los dibujos de gran formato.

Contemporáneamente a los conjuntos de ilustraciones anteriores, se desarrollan diferentes dibujos con técnicas de grafito. lápices de color, o ceras sobre papel, que al emprenderse desde una óptica figurativa entran en cierta contradicción con las realizaciones ya plenamente abstractas, tal es el caso de "Bodegón" (1984) (nº de cat. 391) o "Retrato de Francisco Vidal" (1984) (nº de cat. 399), obras que para el mismo artista suponen un ejercicio habitual que tiende a conservar las capacidades y destrezas propias del dibujo.

El recorrido realizado en el tiempo a través de las producciones realizadas en el dibujo por Miguel Rodríguez-Acosta, evidencia una evolución paulatina desde posiciones académicas de concepción figurativa hacia la adquisición de conceptos de análisis geométrico del volumen que desembocan en formulaciones típicamente aformalistas, de análisis gestual de la línea y de inspiración en motivos ornamentales geométricos.

4.2. Diseño e ilustración.-

Desde que en 1961 la Fundación Rodríguez-Acosta publicó la "Guía artística de Granada" de Antonio Gallego Burín, Miguel Rodríguez-Acosta inició su acercamiento al mundo editorial bajo la óptica del presidente de un patronato que rige una Fundación preocupada por la difusión de la cultura y que se erige como ente editor; así, verán la luz diferentes proyectos editoriales como es la magnífica colección "Forma y Color", coedición de 56 fascículos sobre temas monográficos de arte realizada con la editorial florentina Sadea Sansoni. Este es el aspecto del artista como editor, pero a partir de la edición de "Canción Oriental" en 1973 bajo los auspicios del Banco de Granada, inicia su carrera como ilustrador al incluir junto al mencionado poema de Federico García Lorca dos aguafuertes que componen el elemento gráfico de la obra editada. A partir de entonces colabora en diferentes proyectos aditoriales como diseñador de la maqueta y como ilustrador, aportando obra gráfica original o series de dibujos realizados con tinta china o grafito.

4.2.1. Obras diseñadas e ilustradas.-

Los diferentes proyectos editoriales en los que Miguel Rodríguez-Acosta ha trabajado como diseñador e ilustrador son los siguientes: "Canción Oriental" (1973), "Silla del Moro" (1978), "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" (1978), "Sonetos del Amor Oscuro" (1979), "A contraviento" (1984), "Poesía arábigo andaluza" (1984) y "Poesía árabe actual" (1985), en la actualidad prepara la ilustración de un libro del crí

tico y ensayista Julián Gallego.

"Canción Oriental".-

El poema Canción Oriental fué escrito en 1920 por Federico García Lorca y publicado en 1921 en su libro de poemas.

La edición se ilustró con los grabados al aguafuerte; "Bodegón con granadas" (nº de cat. 181), "Alhambra" (nº de cat. 180), "Granada" (nº de cat. 179) y "Las granadas" (nº de cat. 178), incluyéndose dos distintos en cada ejemplar.

La estampación fué realizada manualmente en el taller de Dimitri Papageorgiu en Madrid. Las telas para la encuadernación fueron especialmente tejidas en Granada por Nicolás Casares, haciéndose cargo de la encuadernación los hermanos Sánchez Cruz. La composición manual y la impresión se realizó en los talleres de Altamira-Rotopress, en la primavera de 1973.

La edición constaba de 125 ejemplares estampados sobre papel japón Toninoko Kozu, más quince pruebas de artista y cinco ejemplares más, edición realizada y promovida por el Banco de Granada.

El diseño de la carpeta fué realizado por Miguel Rodríguez-Acosta, que influyó decisivamente sobre la elección del tejido popular hecho a mano, de listados horizontales negros-grises y suaves verdes, en el amplio tamaño de la carpeta (405 x 18 x 300 mm), en

la elección del papel japón, en la distribución del texto que deja grandes espacios, en la tipografía de la letra seleccionada ligeramente inclinada, de altura 8 mm., y de color sepia. El resultado de toda la intervención en el diseño es una carpeta de austera belleza, en la que el aguafuerte de pequeño formato sirve de pórtico al título del poema, cuyos primeros versos se distribuyen originalmente en el margen de pie del formato, y los restantes en amplios y serenos espacios. El aguafuerte "Las granadas" (nº de cat. 178) a toda página forma el corazón, el nódulo de donde arrancan los primeros versos.

La estética que exhiben los aguafuertes está comprometida con la síntesis de formas propias de las corrientes derivadas del cubismo, diseñándose formas de dibujo conciso y directo, fácilmente reconocibles en ellas los objetos reales.

"Silla del Moro", (1978).-

La Fundación Rodríguez-Acosta acordó publicar esta edición limitada, destinada especialmente a bibliófilos, con ocasión del setenta aniversario de Emilio García Gómez, para rendirle homenaje. El texto había sido publicado por la Revista de Occidente en 1948, en Madrid, y procedía del libro "Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" de Emilio García Gómez. Miguel Rodríguez-Acosta colaboró diseñando tanto la maqueta como el tejido de la portada e ilsutrado con once aguafuertes el texto que se editaba.

La edición constaba de 85 ejemplares, reali-

zándose la estampación en los talleres de la Fundación Rodríguez-Acosta de Granada. El texto se compuso con caracteres de imprimatur, siendo impreso por Casamajó en Barcelona. El papel fué especialmente confeccionado a mano en Les Moulins Richard de Bas, Ambert (Francia). El diseño, encuadernación y supervisión estuvieron a cargo de los hermanos Blassi. El tejido diseñado por Miguel Rodríguez-Acosta fue realizado a mano por Clara Zsabó. Los ejemplares fueron firmados por los autores.

Los doce aguafuertes que se intercalaban a toda página son los siguientes: "Globo", "Cipreses", "patio de los Arrayanes", "Patio de la Alberca", "Alhambra", "La ciudad y el globo", "Ciudad", "Olivo", "Torre de la Alhambra", "Los lebreles", "Olivo", "Patio de los Leones" y "Torres de la Alhambra" (números de catálogo , 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217,218,219respectivamente). En ellos se observa un acondicionamiento de la temática escogida al contenido del texto de García Gómez, pero no a un nivel profundamente descriptivo, sino que parte de los hechos narrados para ofrecer una realidad figurativa que modifica los objetos sugeridos, ya por un puntillismo que disgrega los volúmenes del olivo, ya por un grafismo que envuelve las formas de los lebreles, ya sea por la sugerencia de un relieve que define el globo, ya por el trazo minucioso que crea superficies en claroscuro. La colección de aguafuertes a toda página realzan con su bello lirismo y su personal interpretación de la realidad, una prosa cargada de acentos poéticos.

"Silla del Moro y Nuevas Escenas Andaluzas" (1978).-

La Fundación Rodríguez-Acosta decidió publi-

car las diversas "impresiones granadinas",de carácter autobiográfico, como el mismo Emilio García Gomez las nombra, y los artículos sobre tema andaluz publicados con anterioridad. Para ello se encargó el diseño de la maqueta a los Jaume y Jordi Blassi, la impresión y encuadernación se encargó a Industrias Gráficas Casamajó, de Barcelona. Las ilustraciones fueron realizadas por Miguel Rodríguez-Acosta; constituyendo éstas un total de 22 dibujos realizados con la técnica de grafito sobre papel; en ellos, el tema de la Alhambra es evocado en sus arquitecturas, en sus rincones íntimos, en sus patios desde innumerables puntos de vista, con una visión que concede a la línea libre, al grafismo, un papel fundamental en el dibujo, que en ocasiones se convierte en totalmente gestual, alejado de una realidad objetiva para adentrarse en la abstracción o el informalismo. La riqueza de la línea en sus diversas direcciones, intensidades, énfasis, ya formando rayados en paralelo, tachismos, superficies puntuales o de aspecto medio, es realmente importante. Las formas se descomponen, se pierde un dibujo riguroso para aparecer una representación esquemática de la realidad unida a un potente grafismo de la línea. Permanencia de la figuración que se interpreta a la luz de nuevas experiencias expresivas.

Las ilustraciones a toda página generalmente, y a doble página en algunos casos, ponen una nota de personalidad, lirismo y audacia poco comunes. El número total de páginas de la edición era de 165.

" Sonetos del amor oscuro" (1979).-

A instancias de la Fundación Maeght, se rea

lizó esta carpeta con poemas de Federico García Lorca, que se prolongaban con un texto de Jorge Guillén; Miguel Rodríguez-Acosta colaboraba con los aguafuertes. La edición consta de 100 ejemplares.

Descripción de la maqueta: El ejemplar se encierra en un estuche de cartoné negro de 400 x 40 x 300 mm. que lo contiene. La portada está realizada en cartón tela ocre claro, en el lomo del ejemplar, la inscripción "Sonetos del Amor Oscuro". "Federico García Lorca. Miguel Rodríguez-Acosta Carslträm". Cada carpeta se acompaña 7 grabados a color, poseyendo los ejemplares numerados del 1 al 25 tres ejemplares adicionales. La estampación de los grabados fue encargada a Robert Dutrou, en París con papel Velin D'Arches. Las letras son de caracteres tipográficos Nicolas Cochin, cuerpo 24.

La edición se abre con un grabado en seco plegado en cinco facetas, en papel Velin D'Arches de dimensiones: 63 x 90 cms.; en él se dan relieves variados que crean formas inconcretas, entre fibrosas y geológicas, sirve de presentación de posteriores grabados y tiene la función de recoger los distintos pliegos sueltos que componen la carpeta.

Distribución de textos y grabados por pliegos.-

1º pliego.- Papel en blanco.
2º pliego.- 1ª página: Relieve del aguafuerte en seco.
2ª página: Grabado.
3ª página: Título, autores, editor.
4ª página: © Maeght. Barcelona, 1979.

3º pliego.- 1ª página: Introducción de Jorge Guillén.
2ª página: Papel en blanco.
3ª página: "Una lectura". Texto de Jorge Guillén.
4ª página: Textos de Jorge Guillén.

4º pliego.- 1ª página: Texto Jorge Guillén.
2ª página: Texto de Jorge Guillén.
3ª página: Texto de Jorge Guillén.
4ª página: Texto de Jorge Guillén.

5º pliego.- 1ª página: Grabado a color.
2ª página: Grabado en seco.
3ª página: "Soneto gongorino en el que el poeta manda a su amor una paloma". Caracteres tipográficos.
4ª página: Papel en blanco.

6º pliego.- 1ª página: Texto de los dos cuartetos del soneto. Dos galeradas de 146 x 56 mm. situadas en la zona inferior de la página.
2ª página: Texto de los dos tercetos del soneto. Zona superior de la página.
3ª página: Grabado a color.
4ª página: Papel en blanco.

7º pliego.- 1ª página: Título del poema: "El poeta dice la verdad", situado en margen horizontal superior de la página.
2ª página: Papel en blanco.
3ª página: Texto de los dos cuartetos del poema.
4ª página: Texto de los dos tercetos.

8º pliego.- 1ª página: Grabado.
2ª página: Relieve del grabado anterior.
3ª página: Título del soneto: "El poeta pregunta a su amor por la Ciudad Encantada de

Cuenca". Zona superior del formato.

4ª página: Papel en blanco.

9º pliego.- 1ª página: Texto de los dos cuartetos del soneto. Zona inferior del formato. Dimensiones galeradas: 142 x 144 mm.

2ª página: Texto de los tercetos del poema. Mitad superior del formato. Dimensiones de las galeradas: 133 x 112 mm.

3ª página: Grabado.

4ª página: Relieve grabado anterior.

10º pliego.- 1ª página: Título del poema "Soneto de la carta". Situado en el margen horizontal superior.

2ª página: Papel en blanco.

3ª página: Texto de dos cuartetos del soneto. Zona inferior del formato.

4ª página: Papel en blanco.

11º pliego.- 1ª página: Grabado.

2ª página: Papel en blanco.

3ª página: Comentario de Maric Hernández.

4ª página: Final comentario anterior. Margen horizontal superior.

12º pliego.- 1ª página: Grabado.

2ª página: Relieves del grabado en seco anterior.

3ª página: Datos de la edición.

4ª página: Papel en blanco.

13º pliego.- Papel en blanco. Separación de los tres grabados adicionales.

14º pliego.- Protege grabado.

15º pliego.- Protege grabado.

16º pliego.- Protege grabado.

Las dimensiones de pliegos son de 57 x 38'5 cms., siendo las dimensiones de las letras minúsculas 6 x 4 mm ó 4 x 3 mm., y las de las mayúsculas 9 x 8 mm. El papel Velin D'Arches posee una suave coloración ocre rojizo, siendo la tinta de los caracteres de imprenta negra.

El conjunto de grabados tienen como características comunes una abstracción plena de signo geometrizante, con referencias a un íntimo lirismo y a la sensualidad. Preponderancia de los signos de contornos curvos, ampliados en tamaño, que transmiten ideas de unión o fusión (54).

La carpeta posee unas cualidades estéticas insuperables, que le vienen dadas por el interés literario de unos sonetos de García Lorca desconocidos hasta entonces, por una excelente calidad técnica y estilística de los grabados, y por la cuidadísima y esmerada edición y estampación. Ese fué el parecer de la crítica especializada, que reaccionó muy favorablemente en el momento de la aparición de la obra.

" A contraviento" (1984).-

La colección de poemas de Federico Mayor Zaragoza se acabó de imprimir el 14 de diciembre de 1984 en Granada, la edición estuvo al cuidado de José Mª Amado, Julio Juste, José Lupiañez, Antonio Ubago y Miguel Rodríguez-Acosta, realizando éste último el diseño de la portada, diseño de la maqueta y los 19 dibujos que acompañan a los textos. La dirección y edición estuvo a cargo de José Mª Amado y Lorenzo Saval, con el

patrocinio de la revista "Litoral", Torremolinos (Málaga). La edición fué de 500 ejemplares, con 145 páginas cada uno.

Descripción de la maqueta: Para la cubierta del libro Rodríguez-Acosta diseñó un dibujo ajedrezado azul y negro, con un dibujo inspirado en los tejidos populares. La serie de dibujos a toda página ocupan las páginas impares en la mayoría de los casos, acompañando a los poemas completos en la página opuesta. Los espacios en blanco que dejan los signos del dibujo, acompañados a los espacios libres que las galeradas de los versos producen, hacen posible un tipo de diseño que concede gran importancia a los valores tipográficos y a las superficies entintadas del dibujo, logrando así un tipo de lectura y contemplación relajada.

Los dibujos que ilustran los textos son auténticas síntesis gráficas de objetos y formas, que llegan a adquirir un fuerte carácter simbólico, los contornos de las tintas negras homogéneas se recortan sobre el blanco del soporte. La técnica elegida, tinta china sobre papel concreta al máximo las pinceladas libres (55).

El resultado de todo ello es un diseño de gran comedimiento, de una sencillez de los elementos plásticos utilizados (cubierta, portada, dibujos interiores), que cuativadora patentiza una gran fuerza expresiva y una belleza que se desprovee de adornos, que ayuda a una rápida lectura del mensaje visual.

"Poesía arábigo andaluza" (1984).-

La introducción, selección y traducción fué realizada conjuntamente por Darío Cabanelas y Mª Paz Torres, los dibujos fueron realizados por Miguel Rodríguez-Acosta. Intervinieron y colaboraron con José Mª Amado y Lorenzo Saval en la supervisión de la edición, Miguel Rodríguez-Acosta, Julio Juste, Mª José Amado y Carmen Saval Prados.

La edición constaba de 2500 ejemplares de 136 páginas cada uno, acabándose de imprimir el 4 de abril de 1984 en Granada, y se realizaba bajo la nombradía de la revista "Litoral", Torremolinos (Málaga).

Las 25 ilustraciones con que contaba el texto están realizadas con técnica de lápiz grafito y ceras sobre papel, constituyendo una interpretación de la geometría de la azulejería musulmana, transformando su diseño por sombreados y rayados o por la acción del grafismo de la línea. En otros dibujos, que coinciden con los de gran formato a toda página, se prescinde de la evocación geométrica para dar paso a un grafismo de tendencia informalista, en los que se diluyen las estructuras compositivas, y en los que la línea cobra importancia como hecho gestual, de libre expresión y de riqueza en intensidades, direcciones, o énfasis (56).

Los dibujos de pequeño formato, sirven de encabezamiento para diferentes capítulos, como es el caso del dibujo en retícula de la pág. 103, (nº de cat. 382), que encabeza el capítulo sobre "Poesía popular. El zejel".

En la página 130 se ofrece un mosaico de 24 pequeños cuadrados que resumen varias de las ilustra-

ciones ofrecidas a lo largo del texto. El resultado de todo ello es un diseño gráfico que pone el acento en los dibujos ornamentales musulmanes, si bien, transformados y modificados en gran medida por la acción de un imperante hecho getual, lo que concede al conjunto cualidades eclécticas entre la rigidez geométrica y la elasticidad del dinamismo gestual. Tradición y modernidad se funden en un solo objetivo.

"Poesía árabe actual" (1985).-

La antología de poemas fue seleccionada y traducida por Pedro Martínez Montavez, con la colaboración de Carmen Ruiz Bravo y Rosa Isabel Martínez Lillo; los dibujos, portada y diseño correspondieron a Miguel Rodríguez-Acosta. Intervinieron y colaboraron con José Mª Amado y Lorenzo Saval, Antonio Abad, José Lupiañez, Antonio Ubago, Mª José Amado y Carmen Savl Prados. La edición constaba de 2500 ejemplares, con 174 páginas cada uno, acabándose de imprimir el 8 de abril de 1985, en Granada. La edición se realizó bajo los auspicios de "Litoral",Revista de pensamiento y poesía, (Torremolinos, Málaga). El total de ilustraciones es de 46 más la portada y sobrecubierta.

Descripción de la maqueta: Las dimensiones del ejemplar son 24 x 1'4 x 16'6 cms. La portada y contraportada en cartoné rojo, título en negro. Las sobrecubierta ya la compone una ilustración basada en la geometría musulmana desfigurada por un singular grafismo, sobre papel satinado de gramaje no superior a los 100 grs. Los 47 dibujos que ilustran el texto están realizados con grafito y ceras sobre papel, que produ

cen los cromas gris, ocre y ocre amarillo. La estética de este conjunto de ilustraciones se asemeja sobremanera a la de "Poesía arábigo andaluza" (1984), dado que la fuente de inspiración fundamental la constituye el diseño geométrico de la azulejería musulmana, transformada por la acción de un vigoroso grafismo que penetra en todos los dibujos. La diferencia con la edición antedicha se concreta en la predilección por los cuadriláteros como módulo fundamental del diseño, que ahora aparecen como signo de la ilustración y en pequeño formato se sitúan en zonas marginales del formato, asociándose perceptualmente a las grandes ilustraciones rectangulares, o independizándose en páginas aisladas.

La preferente distribución de las ilustraciones en las páginas impares del libro es realmente original y se inspira en organizaciones de la estampa sobre la superficie del soporte en antiguos libros persas y orientales. Esta singular colocación de pequeñas ilustraciones de contorno cuadrado, que ponen el contrapunto a la gran ilustración a la que suelen acompañar, ocupan siempre la zona vertical derecha del espacio-formato, o zona que queda siempre visible cuando pasamos rápidamente las páginas del libro. Este hecho conduce a considerar los diferentes cuadrados de pequeño formato como una sucesión de elementos que cambian de posición según la altura de la página; el resultado es interesante, ya que al situar las páginas ilustradas unas junto a otras y uniendo los cuadrados por líneas imaginarias, que pueden ser rectas o curvas, se obtiene una sucesión de curvas que forman una línea ondulada, cuyos puntos de inflexión guardan un orden que semeja estar establecido de antemano. El resultado de ello es la creación de un suave movimiento ondulante

que produce un ritmo con una amplia cadencia que se repite ininterrumpidamente a lo largo de todo el libro con ligeras modificaciones.

El conjunto de ilustraciones de "Poesía árabe actual", el propio diseño global de la edición, se inspira en los motivos ornamentales musulmanes, los transforma según una estética gestual que parece provenir de la práctica concreta del aguafuerte; y original distribución de aquéllas evocan igualmente un mundo oriental; el resultado de ello es un diseño vivo, productor de movimientos internos, cuya modernidad y hallazgos se basan en el acerbo gráfico tradicional.

4.2.2. Conclusión.-

La labor de Miguel Rodríguez-Acosta ligada al diseño e ilustración de carpetas y ediciones de poesía, principalmente, contempla un amplio abanico de posibilidades técnicas para la realización de los diferentes proyectos, utilizará una técnica eminentemente adecuada a tal fin, el grabado, con ella realizará tres importantes trabajos de ilustración ("Canción Oriental" "Silla del Moro" y "Sonetos del Amor Oscuro"); también el grafito sobre papel, la tinta sobre papel y la mixta de grafito y ceras sobre papel, se sumarán al panorama de las distintas técnicas de ilustración.

En lo referente a la evolución de las formas representadas, conviene señalar que las dos primeras realizaciones en la ilustración se pliegan a los condicionamientos de etapas sucesivas para toda su obra, es decir que "Canción Oriental" y "Silla del Moro" si bien

tienen apoyo en el mundo real y objetivo de las formas, su figuración ya ha sufrido una transformación por la adquisición de nuevos conocimientos y prácticas expresivas; siendo en las restantes obras muy importante la injerencia del grafismo gestual, la síntesis de formas hacia una simbología eficaz y la inspiración en modelos decorativos árabes.

4.3. El Grabado.

4.3.1. Trayectoria personal

4.3.2. Obra gráfica original

4.3.3. Etapas

4.3.4. Técnicas utilizadas

4.3.5. Exposiciones

4.3.1. Trayectoria personal en el grabado.

Es a principios de la década de los setenta cuando reinicia su actividad artística abandonada desde 1964 por motivos financieros bancarios. El comienzo de esta nueva etapa de actividad lo señala la exposición de paisajes en pequeño formato realizada en 1973 en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada, junto al pintor Manuel Maldonado, y el encargo de ilustrar la obra "Silla del Moro" de Emilio García Gómez con grabados originales.

El encargo mencionado se convierte en un deseado objetivo a realizar, para ello será necesario conocer los materiales a utilizar, técnicas y procedimientos del grabado con la profundidad que el proyecto requiere. A este fin se dirige al taller de grabado que el artista Dimitri Papagueorguiu posee en Madrid, allí comenzará un profundo estudio práctico del oficio y aprendizaje de todo lo relacionado con el grabado. Madrid conocía desde 1960 un resurgimiento de la práctica y difusión del grabado, ya que los certámenes de "Los Salones de Grabado", desde 1960 organizados por el Ministerio de Educación y Ciencia, daban cabida a las obras de nuevos grabadores que se incorporaban al ámbito artístico nacional en muchas otras muestras. En este resurgimiento tuvo no poca influencia la figura de Dimitri Papageorguiu, sobre el que Antonio Gallego afirma: "Medalla de Oro del XII Salón del Grabado y Premio Nacional, la obra de Dimitri ha contribuído tanto como su taller al esplendor del grabado madrileño"(57). En 1953 había participado en la colección titulada "Los Artistas Grabadores", realiza

da en Madrid con la colaboración de Juana Mordó. En 1955 comienza su actividad expositora, convirtiéndose su taller en un activo foco de práctica y enseñanza del grabado. Fue en ese taller donde en 1973 se estamparon los grabados originales de Miguel rodríguez-Acosta para la edición de "Canción Oriental" de Federico García Lorca.

En ese mismo año de 1973 se fundó el Taller Experimental de Grabado a expensas de la Fundación Rodríguez-Acosta, con esta iniciativa se pretendía promocionar las Artes Plásticas difundiendo la práctica del grabado y su enseñanza en un centro que se adecuara a las necesidades actuales. Miguel Rodríguez-Acosta como presidente del Patronato de la Fundación ponía a disposición de los artistas un centro donde iniciarse en el arte del grabado o proseguir anteriores actividades dentro de ese campo, y al mismo tiempo podría ejercer su actividad como grabador en él. De hecho las tres primeras exposiciones colectivas de obra gráfica (años 1974, 1975 y 1976) las realizó acompañando a artistas que desarrollaban su actividad en el Taller Experimental de Grabado.

En el año 1976 conoce a Aimé Maeght con quien establece una cordial amistad. Es invitado a la Fundación Maeght de Saint Paul de Vence (Niza) para realizar grabados en los talleres de esa institución. En ese mismo año Aimé Maeght figura como residente de la Casa-Museo de la Fundación Rodríguez-Acosta en Granada. Conoce a Robert Dutrou, prestigioso estampador de París, que posteriormente estampará una parte importante de su obra gráfica original. El contacto con Renato

Bruscaglia, profesor de grabado de la Universidad del Libro de Urbino (Italia), ampliará, junto al de Dutrou sus horizontes técnicos y expresivos en gran medida, siendo los dos prestigiosos grabadores invitados por el Taller Experimental de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta a impartir clases a los artistas que en él trabajaban.

En 1977 la editorial Maeght de París le encarga una serie de grabados ilustrativos de la obra inédita de Federico García Lorca "Sonetos del Amor Oscuro", la estampación será realizada por Robert Dutrou en París. Durante ese tiempo ya ha iniciado su investigación plástica en la abstracción.

En 1978 obtiene el Premio del Círculo de Bellas Artes en el XXII Salón del Grabado y la Estampación celebrado en Madrid, será la primera ocasión en que se reconocerá por medio de tal recompensa su obra gráfica.

En ese mismo año ilustra el libro "Silla del Moro" de Emilio García Gómez, cuya estampación se realiza en el Taller Experimental de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta.

Los años siguientes señalan una intensa actividad expositora (58), hasta 1982, en que realiza la última de éste género.

En 1986 le es concedido el Premio Internacional de Grabado otorgado por el Centro Internazionale della Gráfica de Venecia, por cinco obras realizadas entre 1979 y 1982 y estampadas en el Taller Morsan de

Robert Dutrou.

4.3.2. Obra gráfica original.-

Desde 1973 hasta la actualidad ha realizado un importante número de grabados realizados con las técnicas y procedimientos más diversos, así como con tendencias estilísticas que van desde una personal visión de la figuración hasta la abstracción más decantada y pura.

En 1973 realiza cuatro grabados originales para ilustrar y acompañar la edición de "Canción Oriental" de Federico García Lorca, que son: "Las Granadas" (nº cat. 178), "Granada" (nº de cat. 179), "Alhambra" (nº de cat. 180) y "Naturaleza muerta con granada" (nº de cat. 181), todos tienen el denominador común de la figuración, de la adecuación representativa y realista a los conceptos y objetos que se vierten en el texto; son una recreación del poema de García Lorca, pero poseen un valor plástico independiente acentuado por su naturaleza de separata respecto del texto. La figuración se ve influída en este caso por los hallazgos postcubistas, con todo lo que ello comporta de no adecuación en su totalidad al realismo y objetividad al modelo que se toma como referencia.

El año de 1976 es especialmente productivo ya que ven la luz 12 grabados originales que serán destinados a enriquecer gráficamente la edición para bibliófilos de "Silla del Moro" de Emilio García Gómez, iniciativa editorial de la Fundación Rodríguez-Acosta que se ve coronada en Granada dos años después. Pre-

dominan en este conjunto de obras un realismo decantado, desprovisto de todo lastre academicista, transformado por la práctica dibujística y pictórica en el postcubismo realizada a finales de los 50 y principios de los sesenta. Diferentes concepciones del dibujo y las técnicas del grabado, traen consigo un conjunto tan diverso como cuidado, de una gran exquisitez y sensibilidad plástica.

El esmerado detalle de "Olivo" (nº de cat. 217), se concreta por un puntillismo que se dirige a la búsqueda de concretos efectos de iluminación, la insistencia en las sucesivas capas de trazos que suman sus acciones para crear planos transparentes de sombras, un auténtico ejercicio de análisis de la forma y del grafismo. La delicada ambientación cromática, con sombras y planos suavemente hirvientes, que aprovechan las cualidades texturales del soporte, creando en ocasiones una luminosidad cegadora, su sensible grafismo, son algunas de las características de "Patio de la Alberca (Alhambra)" (nº de cat. 211). El grabado realizado con punta adecuada para el aguafuerte crea incisiones en oblícuo que crean matizados estudios de claroscuro, como es el caso de "La ciudad y el globo" (nº de cat. 212) y "Cipreses" (nº de cat. 209). El empleo de nuevos procedimientos como en el grabado al carborundum de "Globo" (nº de cat. 208), en el que el relieve crea un aspecto lítico y matérico de gran prestancia.

La torre inclinada sobre la ciudad a la que ama, es un dibujo personalísimo pleno de poesía, como el texto al que acompaña. El globo llevado por el viento ha dejado un recuerdo indeleble en la memoria y en

el papel. Los ladridos lejanos presintiendo un "arcano error". Los ritmos ascendentes de las torres de la Alhambra, "...Alhambra, frondosa salvo en el Secano, agarrada a la colina mediante la fila de sus torres engarzadas por la muralla..." (59). Los reflejos acuáticos sobre el patio de la Alberca, más reales que la propia Torre de Comares. Los cipreses en sensual unión... Todos ésto, temas acompañan la prosa poética de "Silla del Moro" en una extraña simbiosis en la que brillan alternativamente la sensible prosa del escritor con la serena, noble y diversificada belleza de los grabados, que transmiten una sensación de clima irreal. Una modificada y poética figuración aunada por una técnica ya dominada y que comienza un proceso de depuración, conocedora del aguafuerte y sus posibilidades, de las aplicaciones de resinas, ácidos y barnices, y del proceso de estampación.

Durante 1976 crea un conjunto de grabados que pertenecen por derecho propio al dominio de la abstracción, dándose la circunstancia de ser las primeras producciones totalmente abstractas. Momento de coexistencia de dos lenguajes diferentes: el realismo y la abstracción.

En "Sueño de la toronja violeta" (nº de cat. 202), "Interior" (nº de cat. 203) o "Mesa del caballero" (nº de cat. 205), nace con fuerza el concepto de forma geométrica pura aplicada al diseño fundamental de la composición, es la novedosa aportación que se intuía en anteriores paisajes al óleo de pequeño formato. Aparecen los cuadrados rígidos y aún de cierta tosquedad de "Interior", la diagramación del espacio-formato en

"Arrayan" (nº de cat. 206), los nítidos y transparentes polígonos observando reglas de equilibrio de "Mesa del caballero", o las nuevas propuestas técnicas de "Homenaje a Dimitri" (nº de cat. 204) con la utilización de craquelados y producción de tintas complejos de efectos ópticos.

El grabado en color, la utilización del carborundum y el craquelado son procedimientos que sirven de soporte técnico a la producción de ese momento, como ya se ha indicado plenamente integrada en una abstracción formal pero falta aún de madurez en algunos casos.

En 1977 y con motivo de la inauguración de la Galería de Exposiciones del Banco de Granada y la aparición de "Nunca fuí a Granada" de Rafael Alberti, Miguel Rodríguez-Acosta incluía su aguafuerte junto a la "Balada del que nunca fue a Granada". Aguafuerte de un dramatismo algo afectado en el rompimiento de la Torre de Comares, como si algo bello y querido se destrozase, con las posibles connotaciones que ello puede tener con la muerte de García Lorca a la que Alberti se refería en su poema. La potente verticalidad con mínima oblicuidad son las orientaciones que constituyen la composición.

Los grabados producidos en 1979 y que forman el conjunto de obras a exhibir en la Sala Celini de Madrid en el año próximo, constituyen un bloque coherente de obras tanto por las formas que en ellos se dise an, como por los similares aspectos técnicos manejados y por sus características estilísticas.

Las indecisas formas geométricas hacen su aparición con decisión. Por primera vez irrumpen las formas bidimensionales curvas, los círculos y semicirculos más o menos regulares ocupan zonas importnates del espacio-formato. Los tamaños de estos signos son grandes, dilatadas áreas que compiten con el área de fondo, como si hubieran sido ampliadas voluntariamente con el fin de darles una importancia capital en la jerarquización o importancia de los signos en la composición. La disposición de los signos suele producirse en franca oposición o enfrentamiento de formas similares, con frecuencia un eje de simetría ordena los elementos de la composición, como es el caso de "Cinco" (nº de cat. 267), "Contacto 2" (nº de cat.255) "Mirto 4" (nº de cat. 201), o "Antibes 1" (nº de cat. 261). En otras ocasiones la situación de los signos geométricos observa una simple disposición en fila o hilera creándose un orden de lectura o ritmos por repetición o sustitución de formas, como es el caso de "Antibes 5" (nº de cat. 265) o "Encuentro" (nº de cat. 266); también se dan estructuras compositivas adintegladas, radiales, o las que se basan en un extenso signo inferior que se ve contrapuntado en la zona superior por uno más pequeño que suele poseer forma circular, como es el caso de "Electra" (nº de cat. 273). La aparición de un dilatado elemento en los ángulos inferiores del espacio formato con características de diseño gráfico y como únicos habitantes del soporte, es el caso de "Saint Paul 2" (nº de cat. 268) y "Saint Paul 6" (nº de cat. 277). Todos estos signos, dispuestos compositivamente de una manera u otra, de tintas más o menos homogéneas, definitivas cajantes, perfectamento delimitadas, de una fría concreción, se

ven compensados por los grafismos gestuales que suelen estar incisos en el soporte como fondo de los signos mayores, éstos suelen ser dinámicos, libremente trazados en todas direcciones, cálidos, pueden representar las fuerzas desatadas, caos, estados anárquicos, confusión, emotividad, o desequilibrio; en cambio las formas geométricas podemos asociarlas a ideas de orden, equilibrio, sensatez, reflexión o frialdad. Las ideas encontradas, los elementos plásticos diferentes se relacionan dialécticamente, al aparecer con frecuencia dos contrarios en un mismo discurso plástico.

Este conjunto de grabados está señalado por las casi inexistentes alusiones figurativas, en cambio el mundo da las formas abstractas se desarrolla y avanza decididamente como expresión íntima del artista. "Con su mundo abstracto de intensas coloraciones o de suaves matizaciones, su obra gráfica es como un reflejo de una biografía íntima, de las efusiones y anhelos personales, de las vivencias y de las emociones sentidas ante el espectáculo de lo real y lo imaginario. Lecturas, viajes, paisajes y gentes están detrás, constituyen la trama de la inspiración" (60).

El interés por desarrollar una técnica que contempla los aspectos del trazo gestual realizados por grattage del barniz, los relieves producidos por el carborundum, las nítidas y aterciopeladas tintas cromáticas o en ocasiones irregulares y de calidades, los agregados matéricos a la pasta de color, los valores pictóricos, en suma, que posee esta técnica se suman a la elección de unos temas concretos en una etapa en la que abundan las formas geométricas puras. Todos estos valores plásticos sufren en el momento

final de estampación un minucioso y diligente tratamiento que trae como consecuencia un estampado de exactitud y perfección que es objeto de fruición estética y visual.

En 1979 se estampan 10 grabados para la edición de "Sonetos del Amor Oscuro" de Federico García Lorca, todos ellos poseen el denominador común de estar realizados en la abstracción con claras referencias líricas y con alusiones evidentes a los placeres de los sentidos, a lo sensual.

Predominan las figuras geométricas bidimensionales de contornos curvos, óvalos, círculos más o menos regulares. Estas formas redondeadas, romas son un deleite a la contemplación, la mirada resbala por los suaves contornos, se explotan las capacidades de fruición del espectador.

Los esquemas compositivos son similares a muchos de los grabados realizados este mismo año: Dos signos amplificados en tamaño e importancia compositiva en un medio de grafismos gestuales, si bien en este caso las parejas de signos no transmiten ideas de oposición o conflicto sino búsqueda de unión y fusión en uno solo, como así parecen evocar el grabado en que un apéndice ovalado apunta y presiona en su aproximación hacia otro plano que suele ser de mayor extensión; tal es el caso del grabado catalogado con el nº 285. En el catalogado con el nº 284, el apéndice ovalado ha alcanzado el contacto y ese área es marcada repetidamente por círculos negros. Las referencias al contacto de cuerpos vivos en su versión más biológica de penetración, unión, con

globación o enlace se hace evidente.

En lo referente al grafismo de raíz gestual existe una gran diferencia con la mayoría de los grabados realizados en el mismo año, dado que en el caso, de los grabados para "Sonetos de Amor Oscuro", los grafismos de fondo tienden a sustituirse por tintas cromáticas que poseen diferentes intensidades de texturización.

Utilización de sugerentes formas curvas, abandono momentáneo de los vigorosos grafismos de fondo, alusiones a la sensualidad, y desarrollo de procedimientos y técnicas del grabado son características de esta decena de grabados que por su lirismo, referencias al amor físico, oculto o misterico, se adecúan al texto de García Lorca:

"Así mi corazón de noche y día,
preso en la cárcel del amor oscuro,
llora, sin verte, su melancolía".

El año 1982 es especialmente activo, ya que se crean una serie de 20 aguatintas que serán expuestas en el certamen Arco 82, a celebrar en Madrid.

En las presentes aguatintas el artista opta decidida y exclusivamente por la abstracción, matizada por una carga de lirismo, opción estética que también utiliza en la pintura al óleo que recomienza con nuevo rumbo. La utilización de tintas planas opacas o de cierta transparencia para los fondos es práctica que viene dada de la mayoria de los aguafuertes de 1979, en detrimento de los fondos de trazo gestual. En cambio, el grafismo más libre, multidireccional, de fuerte én-

fasis en la línea, dinámico y expansivo, abandona los segundos términos para acceder a un primer plano en el que es signo primordial actuante en la composición, tal es el caso de "Clepsidra 1" (nº de cat. 341), "Clepsidra 2" (nº de cat. 342), "Llanto 1" (nº de cat. 338) y "Llanto 2" (nº de cat. 339).

Las grandes extensiones de tintas violetas de gran densidad, negro aterciopelado, bermellón rotundo, se dan en "Espejo negro" (nº de cat. 333) o en "Rastro perdido" (nº de cat. 332), cuyo título y diseño se utilizan en pinturas al óleo de similar concepción y desarrollo.

La pasión por la geometría y su transformación por un informalismo en estos momentos ya muy asimilado y sentido, y la relación técnica-temática, son las claves para mejor comprender estas 20 obras con una visión de conjunto. El poeta José Hierro abunda y profundiza: **"... no sería demasiado inexacto incluirlo en las filas del lirismo abstracto, o de la abstracción lírica, como se prefiera. Lo que sucede es que, en el fondo, existe una oposición entre el procedimiento -grabado sobre la plancha en metal- y el propósito de recrear unos espacios donde lo lírico (equívoco vocablo) impere. El aguafuerte lleva consigo una fuerte carga de dramatismo que no permite alcanzar ese grado de serenidad gozosa, de equilibrio clásico que identificamos con lo lírico..."**(61)

La opinión del crítico Julián Gállego sobre aspectos técnicos del aguafuerte, es necesaria para completar el sentido y el alcance de estas obras. "(...) últimamente se ha aficionado al cultivo del aguafuerte en colores, de mucha mayor dificultad, ya que precisa

de una multiplicación de planchas y de las mordidas del ácido, aunque tampoco hay que caer en una proliferación excesiva de tonos, por lo que Miguel suelo constreñirse al máximo de tras planchas por cada estampa, (...) Todo efecto, incluso de los que nos parecen más espontáneos en estas grandes estampas en colores que nos muestra Rodríguez-Acosta, es fruto de una lenta meditación, elaboración, maduración. Ello se evidencia si contemplamos, junto las estampas definitivas, las maquetas o los bocetos que las han precedido (...)" (62).

4.3 3. Etapas.-

En lo referente a las diferentes etapas diferenciadoras en la obra gráfica original de Rodríguez-Acosta hay que constatar varios hechos: primero: La actividad como grabador comienza en 1973, es el momento en que inicia un aprendizaje en profundidad en el taller de Dimitri Papageorguius y en el que ven la luz las primeras estampas. Desde entonces hasta 1982 ha realizado la mayor parte de su obra gráfica, con períodos de gran actividad, otros intervalos de escasa y un período en el que combina esta actividad con la pintura de caballete. Segundo: Los puntos de inflexión máximos en la producción en este campo de las artes plásticas coinciden con los años 1976, 1979 y 1982, en los que se preparan exposiciones, carpetas o ilustraciones.

Primera etapa: de 1973 a 1976.- Se caracteriza por una concepción del grabado dentro de las coordenadas figurativas, con frecuentes diseños inspirados en una estética postcubista que va desde la síntesis constructiva de los volúmenes hasta una posterior evolución al análisis parcial de la forma sin pruritos constructivos y con la úniva referencia al objeto a partir de elementos inconexos.

Otra característica específica de esta etapa es el destino concreto de algunas estampas a proyectos editoriales de cuidada elaboración, concretamente: "Canción Oriental", "Granada a Rafael Alberti"; comenzando se así una actividad editorialista integral.

La tercera especificación se refiere al inicio de una tendencia dentro de la abstracción geométrica,

aún incipiente, pero que supone un arranque de esta opción estética elegica.

Segunda etapa: de 1977 a 1979.- Estilísticamente existe una coexistencia de los planteamientos figurativos, transformados aún en algunos casos por diferentes aspectos innovadores que evolucionarán hacia un diseño mas analítico y menos constructivo, de la forma con los puramente relacionados con la abstracción geométrica más pura. Si bien, la citada coexistencia está marcada por una preferencia por las formas geométricas bidimensionales ampliadas y por un interés en la elaboración de un grafismo gestual, de ello resulta un avance evidente de las abstractas respecto de las figurativas; de las cuales las de contornos curvos son preferentes.

Utilización de técnicas clásicas como el claroscuro aplicadas a la elaboración de aguafuertes, con especial interés en la investigación y práctica de técnicas y procedimientos del grabado: carborundum y estampa en colores principalmente.

Elaboración de los grabados que acompañarán a las capitales ediciones: "Silla del Moro" y "Sonetos del Amor Oscuro", realizado el primero en una figuración modificada por variadas influencias, estando el segundo plenamente integrado en la abstracción.

Preparación del conjunto de grabados que iniciarán la etapa expositora del año siguiente.

Tercera etapa: de 1980 a 1982.- Inexistencia

de cualquier referencia a esquemas figurativos cualesquiera, en cambio florece la abstracción impregnada de lirismo y de raiz geometrizante. Las preferencias por las formas curvas anteriores se modifican ahora por la decisiva utilización de cuadriláteros y rectángulos principalmente.

La etapa señala el comienzo de la actividad expositora individual de la obra gráfica: Sala Celini (Madrid), Venecia, Granada, Arco 82 (Madrid).

La tendencia a utilizar el grafismo gestual como factor de primer orden en la obra se hace realidad en una corta serie de aguatintas.

Prosigue el estudio y práctica de diferentes procedimientos, en este caso se suma el aguatinta al inventario de técnicas utilizadas.

El comienzo de esta etapa señala igualmente el de la pintura de caballete, realizada al óleo principalmente.

4.3.4.- Técnicas utilizadas.-

Considerando los procedimientos directos la punta seca, el buril, o la manera negra, mezzatinta o procedimiento "al humo", y los indirectos el aguafuerte, el aguatinta, el barniz blando, y el grabado en color, se puede afirmar que Rodríguez-Acosta emplea exclusivamente éstos últimos. En ellos se utilizan planchas de cobre, cinc, plata, hierro, acero o estaño, que son mordidas o corroídas por diversos tipos de ácidos, y barnices diferentes que impiden en mayor o menor intensidad tal corrosión. Las planchas que se utilizan en este caso son las de cobre, preferentemente.

1º El Aguafuerte.-

Elegida la plancha, ésta se limpia y desengrasa con blanco de España y con un trapo suavísimo, después se aplica esencia de trementina o un líquido detergente. Luego de realizar una limpieza meticulosa se barniza homogéneamente con un barniz que puede estar compuesto por aceite de linaza, almáciga y sebo. La plancha bien bernizada queda toda del mismo color. Inmediatamente después de seco el barniz se procede a ahumar la plancha con una antorcha de cera o haz de velas, con cuidado de no derretir el barniz. Cubierta totalmente la plancha con el negro de humo se puede proceder a grabar el motivo deseado por medio de la punta adecuada. Finalizado ese proceso se puede pasar a realizar el baño de ácido o de mordiente, operación delicada en la que se sumergirá la plancha en el ácido en la disolución y temperaturas adecuadas. La intensidad de las burbujas marcan la intensidad del mordido, intensidad que se puede retardar o acelerar añadiendo agua o ácido respecti

vamente. Adivinada la profundidad del mordido en el metal, el artista encontrará el momento adecuado para suspender la acción del ácido. Se sumerge en agua la plancha, se seca y se observa por si es necesario continuar el proceso de mordido. Para limpiar la plancha después del baño se puede utilizar esencia de trementina hasta que desaparezca el barniz, ya innecesario. La plancha queda lista para una prueba o estado de papel en el tórculo calcográfico.

Otro tipo de prueba se realiza utilizando barniz de bola y papel de calco.

La práctica de los mordidos planos y parciales completan el proceder en esta fase de elaboración del aguafuerte. Las correcciones o retoques en la plancha se realizan a partir del barniz blanco y su tratamiento.

2º El aguatinta.-

Es un aguafuerte en el que la plancha no se barniza minuciosamente, siendo frenada la acción del ácido por la acción protectora de la resina o la goma arábiga. Los gránulos de la resina al ser tratados con calor se difunden por toda la superficie de la plancha, pero no la cubren totalmente, ya que quedan minúsculos espacios por los que actúa el ácido sobre la plancha. Con este procedimiento se puede obtener desde un engro potente a la más matizada veladura, pasando por innumerables medias tintas de diferentes intensidades. Los mordientes a utilizar para el aguatinta pueden ser el percloruro de hierro y el holandés.

Otras formas de obtener superficies granulosas es utilizando azufre que en contacto con el aceite produce sulfuros que excavan el cobre. La sal común es susceptible de ser empleada para obtener graneado, cuando sobre la plancha; se distribuye una fina capa de cera a poca temperatura, y sobre ella se esparce la sal, que al contacto con el agua atravesará la capa de cera produciendo puntos de metal descubierto, dejando la plancha preparada para el proceso de mordido.

Otras superficies granulosas pueden conseguirse con arenas finas y papeles de lija, e incluso con ácido nítrico únicamente extendido con pincel y una buena dosis de experiencia.

3º Grabado en color.-

Después de múltiples experiencias desde el siglo XVII hasta nuestros días, el sistema de las diferentes planchas para conseguir la estampa en colores es el procedimiento más utilizado. El secreto radica en las superficies granulosas de las planchas.

La plancha fundamentalmente conserva los contornos de las figuras trazados al aguafuerte, debe ser más granulosa para que sea más sensible. Los colores se consiguen sobre una serie de planchas, teniendo cada una el grano adecuado, y las intensidades diferentes para recibir su color individualmente. La aplicación de las tintas comienza por las tonalidades más oscuras. El número de colores a utilizar es limitado dado que no todos los colores resisten el calor con el que deben estamparse las planchas.

Los colores que se utilizan normalmente son: Amarillo cromo, tierra de Siena, tierra de Holanda, tierra roja, laca de garance, verde esmeralda y azul cobalto.

4º Carborundum.-

El procedimiento al "Carborundum" consiste fundamentalmente en lo siguiente: si sobre una plancha preparada con un barniz se emplea polvo de "carborundum", que es un material abrasivo, de grano diferente, al quedar fijo el polvo aplicado se pueden conseguir los más variados efectos de resina y tratarse la plancha como si de una manera negra se tratara. También se puede preparar la plancha con la aplicación del barniz plástico "Rhodopas", que una vez seco, se puede grabar por medio de una punta propia del pirograbado. Los surcos que resultan se entintan como si de grabado al hueco se tratara, efectuándose la estampación en el tórculo. Esta opción ofrece la ventaja adicional de apenas sufrir el barniz desgaste alguno, con lo que la huella o relieve sobre el papel permanece constante y es posible realizar una tirada de muchos ejemplares. La segunda ventaja es que la plancha es recuperable por ser el "Rhodopas" susceptible de desaparecer por la acción de un disolvente.

Este es el procedimiento que permite dejar las huellas o concavidades deseadas en el papel a estampar, produciendo relieves o calidades texturales de gran interés plástico.

4.3.5. Exposiciones.-

A partir de 1974 comienza su participación en exposiciones colectivas, hasta que en 1980 inicia su actividad expositora individual, dada la magnitud de la obra gráfica original realizada.

Exposición de 1974.-

Durante los meses de mayo y junio de 1974 se desarrolló la primera exposición de obra gráfica realizada en el seno del Taller de Grabado de la Fundación, se cumplía el primer año de funcionamiento de dicha entidad artística. Se presentaron un total de 72 obras de 35 artistas, entre los que se encontraban el maestro Dimitri Papageorgius, completando el colectivo los artistas grabadores que trabajaban en Granada: Julio Espadafor, Julio Juste, Cayetano Aníbal González, Claudio Sánchez Muros, Teiko Mori, Dolores Montijano, Manuel Maldonado, José García de Lomas, por entonces maestro del Taller, y Miguel Rodríguez-Acosta, que presentó dos obras. El certamen fue titulado dada su naturaleza como "Taller de Grabado".

Exposición de 1975.-

Los artistas del Taller de Grabado de la Fundación quisieron homenajear al poeta Rafael Alberti, después de la primera exposición que éste realizara de su obra gráfica en la Fundación, ofreciéndole una muestra de sus grabados que titularon "Granada a Rafael Alberti", y que se agruparon como carpeta, que sería editada por la Fundación. En diciembre de ese año la

Galería de Exposiciones del Banco de Granada ofreció una muestra del contenido de dicha carpeta. Miguel Rodríguez-Acosta presentó en esa ocasión un aguafuerte que acompañaba al poema "Balada del que nunca fue a Granada".

Exposición de 1976.-

En diciembre de ese año tuvo lugar en la Galería de Exposiciones del Banco de Granada la segunda muestra de obras de artistas grabadores, titulada "El Taller de Grabado de la Fundación Rodríguez-Acosta". Artistas como José Hernández Quero, Cayetano Aníbal González, Dolores Montijano, Vicente Brito, entre otros, presentaron obras que evidenciaban la evolución después de la etapa del Taller. Miguel Rodríguez-Acosta presentó "Homenaje a Dimitri", "Catarsis en negro" y "Catarsis en Siena".

Participa en la muestra colectiva organizada por el Colegio de Arquitectos de Granada titulada "Dieciseis grabadores", concurriendo con la obra

Exposición en 1977.-

Exposición colectiva en la Galería Unicorn de Copenhage.

Exposición de 1978.-

Con motivo del "XXII Salón del Grabado y la Estampación", organizado en Madrid por la Dirección Ge

neral de Bellas Artes, presenta una muestra de sus últimas realizaciones de su obra gráfica original por la que se le concede el "Premio Círculo de Bellas Artes".

Exposición de 1979.-

Participa en la exposición colectiva "El grabado en Granada", en la Galería "Grupo Quince" de Madrid.

Exposiciones en 1980.-

En febrero de 1980 realiza en la Sala Celini de Madrid una exposición individual durante los meses de brero y marzo. Presenta 32 grabados obtenidos por diferentes procedimientos y técnicas: aguafuerte, aguatinta, estampa en color y carborundum. Entre ellos se encuentran: "Electra", "Asterope", "Merope" y "Solsticio". Presenta los grabados que acompañan la edición de "Sonetos del Amor Oscuro" de Federico García Lorca.

La introducción al catálogo editado a tal efecto fue realizada por el poeta Gerardo Diego, el estudio crítico correspondió a Antonio Bonet Correa.

En junio de 1980 realiza la Exposición individual en el Colegio de Arquitectos de Granada. Concurre con 32 grabados.

En octubre participa en la II Bienal Iberoamericana de Arte celebrada en México, consiguiendo un accesit en la sección de grabado.

Participa en la muestra colectiva "World

Print Council" en San Francisco (California).

Exposiciones en 1982.-

Febrero. Participa en la Feria Internacional de Madrid Arco'82 como "one-man-show", presentado por la Galería Tórculo de Madrid. Concurre con 14 aguatintas y 18 collages. El catálogo "Miguel Rodríguez-Acosta. Grabados para Arco'82", es glosado por el crítico Julián Gállego. Figuran en esta ocasión entre otros, "Ritual 1", "Rastro perdido 1", "Nocturno", "Retorno", "Espejo celeste" y "Figura".

Noviembre-Diciembre. Exposición individual en la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada. Presenta 20 aguatintas y 23 maquetas. El catálogo "Miguel Rodríguez-Acosta. Grabados y collages" está prologado por el profesor Miguel Angel Revilla Uceda, el poeta José Hierro y el crítico Julián Gállego.

Junio. Participa en la muestra "Homenaje a Vázquez Díaz" celebrada en la Sala Santa Catalina del Ateneo de Madrid.

Participa en la muestra "Homenaje a Juan Ramón Jiménez" celebrada en la Galería Tórculo de Madrid.

Expone junto a artista granadinos en la sede de la UNESCO de París, durante las "Jornadas de Granada".

Octubre-Noviembre. Expone 44 aguafuertes y

aguatintas en la Galería "Segno Gráfico" de Venecia. El catálogo publicado en italiano fue prologado por el profesor Julián Gállego.

Exposicion en 1986.-

Enero. Le es concedido el Premio Internacional del Centro Internazionale della Gráfica de Venezia por cinco obras estampadas en París en el taller Morsant Dutrou. Las obras son: "Interrupción acial" (1979), "Rastro perdido" (1982), "Espejo púrpura" (1982) "Espejo negro" (1982) y "Composición" (1982).

1.- **"Paisaje". 1935**

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 24 x 40 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Posiblemente sea ésta la primera obra pintada por Miguel Ródriguez-Acosta, sirva como pórtico a las futuras realizaciones que traerá el paso del tiempo, esta obra infantil plena de candidez y encanto. Parece señalarnos una preferencia temática que no abandonará con el tiempo: el paisaje como objeto y medio de expresión plástica.

2.- **"REtrato de D. Miguel Rodríguez-Acosta". 1943**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 97 x 107 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Los brazos del retratado y los del sillón donde se sienta poseen una dirección oblícua, contrapuesta a la verticalidad del tronco y cabeza. La luz frontal que recibe el retratado, situado entre el perfil y la frontalidad, se hace más patente en rostro y mano derecha del espectador, junto a camisa, corbata y pañuelo, situándose, todos ellos en la zona vertical intermedia derecha de la composición, zona que cobra así especial interés.

La excelente elaboración del claroscuro, con una fuerte penumbra que envuelve toda la composición, valora la luz con una sensibilidad que ordena los elementos jerárquicamente: La mano derecha sobresale de la penumbra general, el rostro a continuación y así sucesivamente. Los amarillos nápoles rojizo y rosas de las carnaciones contrastan con la tierra sombra verdosa del traje y ocres y tierras sienas del fondo.(La mano izquierda se relega suavemente a un segundo plano).

Búsqueda de una objetivación precisa del retratado, consiguiéndose una realista y sosegada obra que da una magnífica y sobria lección de color y ajuste de la luz, en la línea de los retratos excepcionales de López Mezquita o en los de José Mª Rodríguez-Acosta.

3.- **"Retrato del músico Lenner". 1945**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 200 x 135 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.

Descripción y análisis formal.-

La figura del músico tiene una orientación vertical contrarrestada por la línea oblícua de manos y teclado, las direcciones de los elementos del fondo equilibran dicha verticalidad.

Estudio de claroscuro con una ambientación del fondo en ocres muy serena y ecléctica, de ese fondo emergen las manos y rostro, siendo éste el primer valor lumínico de la composición. Rostro que posee una fuerte

arquitectura, resuelto con colores luminosos y calientes enmarcados con los grises sugerentes de los cabellos. El análisis de aspectos sicológicos del retratado, junto a la indumentaria, y disposición de elementos a su alrededor que nos informan más de su dedicación, son características que nos conducen a la galería de retratos de López Mezquita, y en segundo término al quehacer de José María Rodríguez-Acosta o en Carazo.

Obra fundamental para conocer influencias, niveles de conocimientos técnicos y estéticos de la escuela granadina de comienzos del XX y de discípulos de ella.

4.- **"Retrato de Dña. Guian Beurling" . 1946**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 68 x 64 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección de Doña Guian Beurling, vda. de Rueda. Málaga.
Observaciones: Dedicatoria ángulo inferior derecho: "Para Guian con todo cariño" M. Rodríguez-Acosta. 11-3-46.

Retrato realizado a la edad de 19 años, antes de haber ingresado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, únicamente había cursado estudios en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, donde recibió enseñanzas de Capulino Jauregui, la pedagogia de éste y las influencias de López Mezquita, José Mª Rodríguez-Acosta, Morcillo o Ramón Carazo, se dejan sentir en esta obra. Está pues en la línea de la tradi-

ción retratística española y perfectamente integrado en la escuela granadina de pintura.

El retrato es de una excelente factura, realizado con un dibujo preciso, abundando en el estudio fisionómico, el vestido oscuro, el echarpe verde cadmio oscuro, el fondo tierra sobre natural son de una elegancia y nobleza notables.

La retratada, familiar del artista, está observada de medio cuerpo, dirige su mirada a la izquierda del cuadro, situándose en posición de tres cuartos. Su mano izquierda sostiene una prenda delicadamente, iniciando e indicando un principio de acción como marcando la dinámica personalidad de la retratada. La mano y cabeza se sitúan en la diagonal vértice superior derecho-vértice inferior izquierdo, consiguiendo situar elementos fundamentales en una línea compositiva fundamental y de fuerza.

Gracias a una fuerte iluminación lateral se consigue un efecto de claroscuro notable, con una gran capacidad de matización de diferentes brillos. En el ambiente general negro del vestido, en el que se observan tintas diversas, y sombra natural del fondo, destaca con fuerza contrastante la mano construída con suaves ocres rojizos, sienas, amarillo nápoles, en la que se analizan los detallados brillos de la epidermis.

El estudio de los rasgos de la cara, con la captación de una delicada sonrisa, y el empleo de una gama de cromas cálidos es soberbio, así como los pliegues del echarpe se detallan según la práctica de maestros de la pintura granadina. La iluminación mayor en

la cara que en la mano hacen desplazar la atención hacia aquella.

La obra conseguida es un retrato académico propio del primer tercio de siglo, con efectos lumínicos del gusto del momento y un encanto que lo aleja de la seriedad académica. Un logro asombroso dada la edad del artista.

5.- **"Santiagazo". 1946**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 41 x 41 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El busto de este hombre de cabellos despeinados, barba rala, de rasgos violentos y mirada entre inquisitiva y escrutadora, está en la línea estética del retratismo tradicional y populista, de gusto por los aspectos de costumbres, de cierto sabor tremendista, trágico o truculento. Los aspectos amables del folklore tienen sus representantes desde Sorolla, Zuloaga, López Mezquita, entre otros; entre los representantes de la versión tremendista de lo popular se puede citar a Solana. En este rostro de personaje popular, resuelto técnicamente en la tradición pictórica granadina del siglo XX, se conjugan en parte esos extremos: interés costumbrista por un personaje popular, no exento de una apariencia de desvalimiento y sufrimiento en su rostro.

El busto se resuelve con una técnica precisa de dibujo de rasgos, colorido de las carnaciones amarillo nápoles oscuro y sienas, cabellos de color sepia

y fondo gris cálido.

Empastes importantes que funden y sintetizan. Carácter y vigor expresivos que eran las notas de los retratos de Zuloaga.

6.- "Bodegón con máscara y estatuilla". 1947

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 99 x 85 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.

Composición de máscara, estatuilla africanas, piezas de alfarería y paño verde de fondo, dispuestos según un modelo estático piramidal. Existe en la producción de José Maria Rodríguez-Acosta una obra que sirvió de patrón a imitar, por tanto, es ésta una obra clave para comprender el alcance de la influencia de la escuela granadina (Morcillo, especialmente) en la obra inicial de Miguel Rodríguez-Acosta.

Las cuatro piezas están diestramente tratadas en cuanto valoración de la luz y color, pero aún siendo objetos principales en el orden compositivo, pasan a segundo plano al aparecer el paño del fondo minuciosamente descompuesto en mínimos planos contrastados, recortados; líneas quebradas y ondulantes en apretado movimiento, que forman el contorno de superficies de verdes amarillentos brillantes y luminosos. Luminosidad que se realiza por la acción de brillos muy matizados.

7.- **"Retrato de dama con vestido azul". 1948**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 112 x 100 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La dama está desplazada hacia la derecha del espacio-formato. Verticalidad en tronco y cabeza; su brazo derecho dirigido hacia el margen izquierdo sostiene una estatuilla. Este brazo une la verticalidad anterior con la dirección casi horizontal de las piernas.

El fondo ocre pardo se sitúa en la zona horizontal superior y actúa por contraste con las carnaciones amarillas, blancas y rosas del rostro en perspectiva de tres cuartos. Estos colores actúan en una admirable contraposición con el vestido azul esculpido o modelado en tintas simples de un bien resuelto claroscuro. La mirada interrogante y dulce se dirige hacia el punto de observación del artista.

El difuminado e integración del color en las carnaciones, especialmente en brazos, se consigue admirablemente. Paralelo al ritmo oblicuo-horizontal-vertical de la modelo, existe un ritmo menos rígido a su derecha, creado por la tela negra e indigo que cae sobre el sofá.

La entonación general, la cuidada valoración de luz, estudios pormenorizados de tela y límpio colorido, son algunas de las cualidades de esta obra, que

se entronca una vez más con el quehacer pictórico de los maestros granadinos de la primera mitad del siglo XX.

8.-**"Visita de Santa Ana a la Virgen". 1949**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 140 x 120 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.
Observaciones: Firmado y fechado ángulo inferior derecho.

El esquema compositivo observa una disposición vertical de las cuatro figuras representadas y una simetría poderosa cuyo eje vertical coincide con el del formato. Las figuras de la Virgen y Santa Ana se unen en la zona vertical central del formato, a sus lados y a la misma distancia, las figuras de San Juan y San José flanquean la composición. Las zapatas y balaustrada de madera enmarcan a los personajes en un escenario de arquitectura popular granadina.

Las proporciones de los personajes sufren una intensa modificación al aumentar su altura en magnitud importante, corservándo la mitad superior de los cuerpos una relación objetiva altura-anchura. El deliberado aumento de la magnitud de las extremidades inferiores evoca las prácticas de transforamción de las magnitudes en el cuerpo humano a lo largo de la historia del arte.

El colorido es rico y contenido, ausencia de colores saturados o desajustes en la valoración del claoscuro. Abundan los grises matizados por suaves azules

o tierra sombra verdoso, ocres de varias intensidades, amarillo nápoles oscuro y gris brillante y perlado.

El estudio de paños tan pormenorizado, que transmite su naturaleza física, el sonido de sus pliegues, heredero de la escuela granadina, sin llegar a poseer las efectistas luminosidades de un Gabriel Morcillo, más bien la representación de los ropajes es minuciosa y realizada con vivo interés, pero contenida y austera.

La factura de la escena plenamente figurativa es realmente convincente.

9.- **" Tres figuras femeninas" . 1950**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 147 x 136 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.

Composición trapezoidal, siendo los lados paralelos del trapecio los correspondientes a las dos líneas verticales de contorno del grupo, que forman la mujer con la bandeja (derecha) y la niña (izquierda). El peso de la composición se agudiza en el margen vertical izquierdo, por la presencia de la figura femenina con bandeja ocupando una amplia superficie, por su naturaleza vertical y separación del eje axial de la composición.

La escena representa un desnudo femenino sentado, detrás de él una niña apenas visible, a la izquier

da la tercera figura en actitud oferente, crean un ambiente de gineceo cuyo valor temático e iconográfico se asemeja al de las Venus en la intimidad del hogar.

Aplicación de carmines, rosas y amarillos cadmio. Mano del desnudo contrastada con el paño blanco del fondo. Estilo algo alambicado y almibarado.

Se presentó al Gran Premio del Círculo de Bellas Artes en noviembre de 1950 en Madrid junto a obras de Ricardo Baroja, José Caballero, Francisco Mateos y Agustin Redondela.

10.- **"Paisaje". 1950**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 119 x 158 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.

Descripción, análisis compositivo y de colorido:

Paisaje descriptivo y rico en detalles. Composición en la que predomina la verticalidad de las arboledas, cipreses y fachada de una ermita, en contraposición a las direcciones oblícuas del camino, montañas del fondo y tronco abatido del primer término (zona horizontal inferior); éste último lo encontramos en el óleo "Calle de la Alberca" (Nº de cat.: 46) con disposición, dirección, tamaño y tratamiento casi idénticos. El tronco abatido inicia un movimiento ascendente y quebrado que completan camino, ermita y montañas del fondo;

en contraposición al signo vertical ascendente del margen vertical derecho.

Abundancia de colores utilizados, especialmente azules verdosos, verdes amarillentos y verdes cinabrio; consiguiendo crear la zona de máximo interés por contraste cromático en la superficie de la fachada de la ermita, construída con sienas, amarillo nápoles rojizo y rosas. Los empastes de color enjundiosos y minuciosos, similares a los realizados en los paisajes de la La Alberca (Salamanca). La obra transmite un ideal de paisaje inspirado en la escuela realista española de fines del XIX, encabezada por Carlos de Haes e integrada por discípulos como Aureliano de Beruete o J. Morera.

11.- **"Barranco del Sacromonte". 1950**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 47 x 64 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.Granada

Los contornos de las colinas crean líneas oblícuas que descienden desde el lado derecho e izquierdo de la composición, se unen en un angosto valle que inicia una curva hasta conducir al bosque y arboledas del fondo salpicados de construcciones. Este podría ser el orden de lectura del paisaje, a partir de diferentes impresiones desordenadas, la organización de la lectura de los signos plásticos toma coherencia. Un horizonte alto, cercano al lado superior del formato, define el límite de las difuminadas y lejanas montañas.

El colorido se torna algo monótono al utilizar con insistencia ocres, grises y verdes sin matizar.

12.- **"Convento de Zafra e iglesia de San Pedro". 1950**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 38 x 61 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada.

La torre de la iglesia de San Pedro se alza a la derecha de la composición, en la zona horizontal intermedia inferior se situa la fachada del convento de Zafra, con ligera inclinación perspectiva. Los volúmenes de este último, junto a las construcciones superiores del barrio del Albaycin resultan monótonas, así como los huecos de miradores y ventanas, únicamente el tratamiento de la iglesia resulta convincente.

El ambiente cromático de gran homogeneidad, está conseguido por la utilización de una gama limitada de ocres pardos, tierra siena natural, tierra verde tostada, verde vejiga o cromo; estando lejos de la luminosidad, el contraste o el estudio de volúmenes y de la brillantez conseguida en otros paisajes.

13.- **"Desnudo femenino". 1951**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 104 x 114 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Figura femenina apoyada en una peana recubierta de telas. La modelo observa una decidida dirección diagonal (desde el ángulo inferior izquierdo hacia la derecha del espacio-formato), exceptuando la cabeza, que buscando una orientación vertical, dirige su mirada al lado izquierdo del formato.

Las telas del fondo se consiguen con gris frío, ocre amarillo y azul celeste, por contraste de éste último con el gris oscuro del cabello, se produce una zona de máximo interés. Empleo del claroscuro en la resolución de la figura, con carnaciones rosadas excesivamente difuminadas, maceradas; con resultados similares a los obtenidos en "Desnudo femenino con plato" (Nº de cat.: 24).

14.- **"Desnudo". Boceto. 1951**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 46 x 36'5 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada.

Boceto realizado a partir del "Desnudo Femenino" realizado en 1951 (nº de cat.:15). La distribución de elementos en la superficie del formato se realiza de idéntica manera que en la obra anteriormente citada: la modelo de pie, pierna izquierda totalmente vertical, tronco muy inclinado hacia la derecha, se apoya en un podium recubierto de telas amarillas. Las interpretación de la obra citada y por tanto sus diferencias con ella se reducen a la utilización de una primera base pictórica con mucho relieve por aplicación de pasta, y

a la simplificación en grandes planos evitando detalles anecdóticos.

15.- **"Desnudo femenino". 1951**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 140 x 100 cms.
R.B.:
R.C : Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Obra realizada durante las clases de "Colorido y composición 1º", en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. Los miembros inferiores ocupan la zona vertical intermedia izquierda, el tronco se inclina hacia el interior del espacio-formato; éstos, junto con la tela amarilla que cae verticalmente paralela a las piernas y cercana a los pies de la modelo, forman el contorno de un exágono casi perfecto.

El ánalisis del claroscuro, no produce el efecto deseado, ya que existe una intensidad media de luz general poco contrastada, falta de vivacidad. El color de las carnes muy difuminado, algo monótono, con abundancia de planos de límites curvos o circulares.

16.- **"Desnudo femenino". 1951**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 124 x 80 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada
Observaciones: Firmado ángulo inferior izquierdo.

Integrante de las obras realizadas en la asignatura de "Colorido y Composición 1º". La modelo adopta una pose erguida, dentro de la verticalidad general el cuerpo adopta un movimiento en arco que prolongándolo se aproximaría en sus dos extremos al vértice superior e inferior del lado izquierdo del formato. Los brazos situados oblicuamente se orientan al lado derecho del formato.

Se prodigan los sólidos empastes de color, especialmente en la tarima rojo inglés situada delante de la modelo. Carnaciones en amarillo nápoles oscuro, rosas y amplios planos de sombras azuladas y transparentes. Aportaciones matéricas en las telas color indigo del fondo, en contra de las sueltas y descargadas pinceladas de los azules y verdes más claros del fondo, cuyas calidades y texturas son preludio de la organización de la pincelada en las arquitecturas que sirven de escenografía en obras posteriores: "Fe, Esperanza y Caridad" (Nº de cat.: 91). Desnudo de sólida arquitectura riguroso dibujo y empastes constructivos de volúmenes.

17.- **"Desnudo femenino". 1951**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 90 x 100 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Estudio de desnudo femenino realizado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, asignatura "Dibujo y Composición 1º". La figura femenina

recostada observa una orientación general en diagonal desde el pie, que ocupa el ángulo inferior derecho del formato, hasta los glúteos, que ocupan el centro del formato; desde allí, cambio de dirección del tronco y cabeza hacia la verticalidad. La figura queda reducida respecto a las dimensiones del área representada.

El ambiente sosegado y sereno del entorno se consigue a partir de amplios pliegues y aplicación de tierra verde, tierra sombra verdosa y tierra sombra tostada; colores rebajados y velados. La zona vertical central contrasta límpida y lumínicamente con el resto de la composición.

18.- **"Retrato de una dama". Boceto. 1951**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 35 x 27 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El boceto preparatorio del retrato del mismo título (Nº de cat.: 19), difiere en diferentes aspectos pero no en la concepción global de la obra definitiva. Los motivos ambientales de ésta última, cuadro, florero, etc., cambian por un fondo de telas amarillo nápoles claro, amarillo cromo claro y tierra sombra verdosa; la coloración del vestido torna a un rojo inglés claro modulado tonalmente en el boceto; la pose se conserva casi en su totalidad, cambiando el brazo derecho en el boceto, que se alza hasta la altura del hombro sosteniendo una hoja de papel.

Eliminación de detalles, matizaciones y anecdotario propios de la obra acabada.

19.- **"REtrato de una dama". 1951**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 107 x 85 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La retratada se encuentra sentada sobre una butaca de airosos brazos, vuelta apenas hacia la izquierda, falda y camisa de amplio escote en grises, el atrezzo de la escena se completa con un cuadro de fondo y florero alto y estrecho de flores lilas, a sus espaldas y sobre la butaca un abrigo de piel.

Los objetos que rodean a la modelo inducen a pensar en una dama de la burguesía granadina. Este tipo de retrato con una suave ambientación dorada no luminosa sino terrosa, colores apenas saturados, estética neutral, falta de vigor y carácter, pertenece a un tipo de retrato realista de encargo propio de la décadas de los 40 y 50; retratos que se quieren alejar de los presupuestos tradicionales del retrato español de principios de siglo, para con nuevos presupuestos modernizarse por el imperativo de los nuevos tiempos. El resultado suele ser dispar en sus resultados.

El retrato que nos ocupa se encuentra inmerso en ese momento ya citado, situandose lejos de los logros en este campo de Miguel Rodríguez-Acosta en su primera etapa de influencia directa de la escuela gra

nadina del siglo XX. Este tipo de retratos son escasísimos en la obra de nuestro pintor, que cuando retoma más adelante la actividad retratística, lo hace con un vigor, claridad de ideas y modernidad poco comunes, veánse la serie de retratos y bocetos realizados para dña. Soledad Martín de Rosales.

En lo referente a la obra que nos ocupa, conviene puntualizar la utilización de grises, ocres amarillos, amarillo nápoles claro para las carnaciones, sin conseguirse un adecuado contraste cromático.

20.- **"Boceto de desnudo femenino y maniquí". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 46 x 38 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Boceto preparatorio para la obra definitiva "Desnudo femenino y maniquí" (Nº de cat.: 22). Los mismos signos representados con la misma disposición: elementos verticales según una orientación diagonal que nace con los paños donde se apoya la modelo en el ángulo inferior derecho; únicamente varían determinadas dimensiones: estrechez de la cabeza de la modelo, variación en la anchura del muslo, o inclinación más acusada del cuello y cabeza del maniquí a la derecha.

Los ejes principales de la arquitectura de la composición tienen la forma aproximada de una Y con leve inclinación a la derecha.

El colorido es mucho más contrastado, las pinceladas más anchas y abiertas, los amarillos de la modelo más vibrantes, el azul celeste del paño de la base muy alejado del gris azulado que se puede observar en la obra definitiva.

21.- **"Desnudo femenino con bastón". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 116 x 89 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Obra realizada en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando. La figura dispuesta verticalmente, extremidades inferiores separadas, brazos doblados hacia arriba hasta la altura de los hombros, sostiene con las manos un bastón que se apoya por detrás en la nuca. Podemos trazar un eje axial sobre el signo para analizar la simetría vertical que observa el cuerpo. Sus sombras son recortadas y nítidamente azuladas, una sombra principal recorre la altura total del cuerpo en un tono general transparente que se modula en intensidad magistralmente. El sombreado excesivamente duro, musculoso, unido a ligeras desproporciones en el dibujo, confieren a la modelo rasgos de masculinidad.

Las telas del fondo en amarillo nápoles rojizo, rosas, con motivos ornamentales en azules claros, el predominio de tonos pastel, el predominio del blanco en las mezclas de color, constitituyen elementos de la formación anterior que afloran y se sintetizan con nuevos conocimientos.

22.- **"Desnudo femenino y maniquí". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 110 x 90 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Oleo realizado en las clases prácticas de la asignatura "Colorido y Composición de 2º". La modelo sentada y erguida, su cabeza, tronco y glúteos ocupan la zona vertical intermedia derecha; sus piernas, que se orientan hacia el centro del formato, quiebran esa verticalidad. En la zona vertical intermedia derecha se sitúa un maniquí con abundancia de ropas y telas, a mayor altura de la figura anterior. El resultado compositivo son dos masas verticales entrelazándose en su base por los cambios de direcciones de las piernas de modelo y maniquí.

En lo referente a la actuación de las masas como peso, su relación de equilibrio, es de destacar la proximidad del cuerpo de la modelo al eje axial de la composición, que equilibra la mayor sensación de peso hacia la izquierda del espacio-formato provocado por el alejamiento del maniquí respecto del eje axial y por su situación a mayor altura.

La pincelada de color se aplica reafirmando la dirección de músculos, miembros y de los planos de los ropajes, dando con una feliz construcción general a nivel cromático. El análisis de la suave iluminación lateral, tratamiento acertado de los planos de luz, la matización general entre dorada y rosa, la nitidez y

luminosidad de los amarillos nápoles, ocre amarillo, violeta cobalto claro, rojo inglés claro del fondo, la luz envolviendo a los cuerpos tenuemente, nos habla de una fusión del legado de conocimientos pictóricos de la etapa anterior con los hallazgos ante nuevos problemas como son: enfrentamiento a composiciones más complejas o al estudio riguroso del cuerpo humano como representación gráfica. Es ésta una obra en la que el artista da con la fórmula para conciliar el acerbo de la época anterior con las enseñanzas académicas de la Escuela.

23.- **"Desnudo con maniquí". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 116 x 89 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Dentro del conjunto de obras realizadas en las aulas de "Colorido y Composición 2º", se encuentra esta composición vertical con dos signos. Si en la modelo hay una verticalidad que raya en la rigidez, la maniquí contempla contínuos cambios en la dirección de miembros y ropajes.

En la ambientación general cromática predominan los amarillos nápoles y el amarillo brillante oscuro. El manto azulado pone el contrapunto frío a esa ambientación general. Resolución de los planos de color en grandes superficies, dinámicos y nítidos. Color texturizado mínimamente que preludia la predilección por

este aspecto en obras posteriores, especialmente en los fondos arquitectónicos de obras de finales de los 50. Preferencia por una ambientación amarillenta y rosada, con palidez de las carnaciones.

24.- **"Desnudo femenino con plato". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 108 x 104 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Obra de la serie realizada para la asignatura "Colorido y Composición", en la entonces Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La modelo se sienta sobre un volumen recubierto de telas dispuesto horizontalmente, tronco y cabeza inclinados a la derecha; en las manos muestra un plato sobre las telas. Pierna y glúteos forman un gran arco, simétrico del formado por cabeza, brazos y manos, unidos por el importante volumen del tronco; composición de naturaleza dinámica por la acción cinética de esos arcos.

Utilización de carmín, violeta cobalto claro, ocre amarillo, tierra verde tostada y tierra siena para las telas, con predominio de los ocres, que le dan al conjunto un aspecto sombrío y terroso. Las telas parecen haber perdido la luminosidad, la limpidez y minuciosidad de la etapa anterior. Las carnaciones de la figura femenina se muestran insistidas, excesivamente pesadas en sus monocromatismo, y poco contrastadas; se encuentran lejos de los logros anteriores en los retratos al óleo. Parece abandonarse conscientemente una

etapa sin unos presupuestos o hipótesis de trabajo nuevas, una búsqueda ciega pero decidida de nuevos hallazgos.

25.- **"Niña rezando". 1952**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 135 x 104 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La figura de la niña se inclina hacia la izquierda del formato suavemente, al igual que la pata de la mesa del primer término, éstas direcciones se compensan por la dirección oblicua derecha del plano de la mesa.

Los motivos descriptivo-literarios que rodean la figura principal, parecen sacados de la iconografía utilizada por José María Rodríguez-Acosta, de sus cuadros de ambientación popular, recogidos y religiosos. El tratamiento de las paredes de fondo, como pincelada limpia, insistiendo en gamas azules, verdes, grises rebajados y ricos en matices, la nitidez conseguida en los objetos sobre la mesa, la pintura ensamblándose en todas direcciones, son características adquiridas de la etapa de formación ya mencionada anteriormente. Unicamente el empleo atrevido del anaranjado en el vestido de la niña nos conduce a un colorido de contrastante y vivo, similar a su obra: "Tres figuras femeninas" de 1950.

26.- **"Desnudo masculino, maniquí y águila". 1953**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 120 x 120 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El modelo masculino sentado a la derecha de la composición y más bajo que la figura del maniquí. Sus piernas, brazos y rostro dirigidos hacia el eje vertical del espacio-formato, cumple las características que parecian regir la disposición de modelos: contrapunto naturaleza viva-muerta.

La situación de la cabeza del maniquí corresponde con el vértice superior de la pirámide, estamos ante una composición de naturaleza estática, piramidal, por la disposición de los signos que se acentúan por los pliegues ascendentes, que dejan una evidente superficie triangular en el fondo. La acumulación de elementos la hacen más compleja, pudiéndose analizar ritmos ascendentes en piernas y brazos del modelo que giran en arco con centro en su cintura. Sobre el maniquí con los brazos extendidos que abre las alas del águila, se pueden trazar dos ejes perpendiculares entre sí que hacen corresponder por simetría vertical y horizontal las masas de los dos elementos antedichos.

Empleo de grises en el fondo para las telas que determinan la superficie triangular de fondo conseguida con amarillo cromo oscuro. Los grises azulados del asiento del modelo contrastan con sus carnaciones

rosadas, construídas con los valores más nítidos del claroscuro. Severo orden cromático y contraste impuesto por la ambientación en gris y gris-azul en resalte con colores calientes. Las características físicas de la pincelada son muy diferentes: según las zonas,pincelada apretada en la figura humana que crea una pintura cerrada, en contraposición a la pincelada suelta en el maniquí generadora de una pintura abierta. Los empastes de color en la primera poseen cualidades plásticas por sí mismos, al margen del nivel representacional y ayudan a la creación del volumen de la figura.

27.- **"La modelo y el maniquí". 1953**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 116 x 89 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Las dos figuras, que tienden a ocupar las zonas laterales del formato, fueron realizadas durante el desarrollo de las clases de "Colorido y Composición 2º"

El rostro de la modelo dirige su mirada a la cabeza del maniquí, inclinada en aquélla dirección. Esta línea imaginaria es la línea de atracción o tensión que acaba de cerrar el contorno poligonal irregular que forman las manos, desplazadas centrífugamente a los límites del formato.

El fondo queda relegado por la incorporación a la tela de un ocre verdoso de valor bajo, los bermellones de las telas donde se apoyan quedan en segundo

término, y en primer lugar la rotundidad de los amarillos brillantes de la modelo y amarillo nápoles claro. El blanco de las calzas del maniquí en primerísimo plano. Interesante estudio de la luz en relación con la proximidad de los modelos.

La perspectiva frontal de la modelo y su estatismo contrastan con la compleja articulación y movimiento del ctro. En cuanto a la sensación de peso, el lazo rosa brillante situado debajo del maniquí intenta equilibrar el excesivo peso de la figura poderosamente vertical de la modelo, alejada del eje axial de la composición, causas éstas últimas de la sensación de peso en el lado izquierdo del formato.

28.- **"Boceto de desnudo femenino y maniquí". 1953**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 46 x 38 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Boceto preparatorio para la obra definitiva "Desnudo femenino y maniquí" (Nº de catálogo 34). La situación de los signos es idéntica a la analizada en la obra mencionada, únicamente varia la dirección de la espalda de la modelo y su hombro derecho; es, por tanto, una verdadera reducción a escala del trabajo final.

El contorno de las figuras es nítido por el carácter de espontaneidad y primera intención, desprovista de insistencias. Las pinceladas abiertas dejan

ver la preparación de base del fondo (azul-gris) y de las figuras (ocre amarillo). Color texturizado.

29.- **"Figura masculina".Estudio. 1953**

Dibujo a carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 43 x 36 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Busto de hombre joven, el rostro visible tres cuartos y vuelto hacia el margen izquierdo. La cabeza y cuello se orientan hacia la derecha no sin cierta rigidez. El contorno de la cabeza y cráneo tienden a una forma prismática, suavizada por la armonía de curvas que dibujan mandíbula, mentón, labios, pómulos y sien; Estudio pormenorizado de rasgos muy subrayados que recuerdan los ideales de belleza clásica masculina.

El sombreado está aplicado suavemente en la mitad derecha iluminada del rostro, dejando para algunos brillos de la piel el blanco del papel. En el fondo que rodea la cabeza y hombros y el fragmento del chaleco se refuerza la acción de la barra de carboncillo consiguiéndose una textura áspera y con carácter. Dibujo muy bien construido y valorado, con raíces académicas pero con una especial idiosincracia, formaría pareja con el dibujo "Figura femenina" (Nº de cat.: 31) por técnica, soporte utilizado, tratamiento del signo y recursos.

30.- **"Estudio de cabezas". 1953**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 25'5 x 38 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Dos cabezas de hombre, inclinadas hacia la derecha y situadas en la banda horizontal central, surgidas de una mancha entre ocre rojizo y rojo inglés claro que no llega a cubrir toda la imprimación blanca del cuadro.

Las dos cabezas son dos versiones diferentes del mismo modelo, las dos de conformación prismática, las dos resueltas con ocre carne, ocre amarillo claro, amarillo nápoles oscuro, el cabello desordenado entre una tierra sombra natural y pardo. Las diferencias se deben a la distinta relación de proporción ancura-altura de las cabezas.

Son estudios preparatorios del rostro durmiente de la figura masculina del lienzo "El sueño" (Nº de cat.: 33).

31.- **"Figura femenina". Estudio. 1953**

Dibujo a carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 50 x 36 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta.Granada

Representación de medio cuerpo de una mujer joven, su brazo derecho dibuja una potente V en primer término rozando su codo la mitad del lado inferior del formato. El tronco se eleva en un grácil óvalo, de su altura máxima nace un fino cuello con sutil inclinación derecha, la cabeza y rostro de rasgos difuminados se inclina en dirección contraria a la anterior. Del juego casi imperceptible de diferentes direcciones observables en el cuerpo resulta un delicado movimiento.

El tipo de marca con el carboncillo es muy diferente según zonas: En los límites de los volúmenes en penumbra se insiste una y otra vez reafirmando la ausencia de luz (hombro, espalda y cabello sobre la frente), los rasgos del rostro se consigen con un suave arrastre del carboncillo, y las superficies del contorno de la figura y algunos planos del vestido con arrastres de la barra utilizada, prescindiendo de la punta y aprovechando el grano de papel.

32.- **"Paisaje de la Alberca". 1953**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 99 x 99 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El paisaje se encuadra en la corriente paisajística realista, dada su gran verosimilitud, la nitidez de los contornos de los árboles y de la fila de piedras que parece perderse en la profundidad, la concreción de la gran variedad de objetos que se ofrecen al especta-

dor, y la elección de un tema al aire libre que ofrece todas las posibilidades de reseñar una gran cantidad de información del lugar representado con toda la objetividad posible. El detallado catálogo del mundo vegetal constata la tendencia a analizar en detalle las múltiples posibilidades de una realidad que se convierte en objetivo, fin y medio de la pintura realista, heredera de una larga tradición. La sensación de profundidad creada por las líneas de fuga de la fila de piedras o de las bases de los árboles es verdaderamente importante.

33.- **"El sueño". 1953**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 173 x 151 cms.
R.B.: GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta. Granada. Edit. Ayuntamiento de Granada. 1959. Pág. 8.
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada
Observaciones: Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo.

Interior de casa rural de Salamanca, un hombre dormita sobre un banco, a la izquierda una joven en el umbral de una puerta, arriba un personaje alado se apoya en una viga de madera. Las tres figuras forman tres puntos de atención perfectamente diferenciados, en conjunto forman los tres vértices de un triángulo o pirámide. El maderamen superior, vigas y tablas, crea ritmos aéreos que se concilian con los horizontales y verticales de base creados por los contornos de ventana, umbral, banco, etc. La viga en la que se mantiene el

ángel limita claramente dos espacios: el superior que corresponde al mundo de la fantasía o del sueño y el inferior que corresponde al real de los hechos cotidianos en el que un campesino dormita. El esquema compositivo ayuda a expresar conceptos que se ilustrarán por medio del detalle representativo o del color, ya que éste sitúa los más graves y pesados (ocres, tierra siena tostada, rojo inglés claro) en la zona inferior acentuándo el peso y el carácter sombrío ambiental; los cromas tierra verde claro, grises, verde cromo, más brillantes y de menor peso actúan en la zona superior reafirmando sus cualidades más etéreas.

Este óleo se encuentra dentro de los parámetros de una figuración basada en un realismo que se refiere a las formas con estudios tonales apenas contrastados, con una ambientación sombría de conjunto, preferencia por los ocres y predominio de cromas ocres amarillos y tonos amarillos en las carnaciones. Existencia de prototipos en la figura humana, en lo referente a rasgos, modelado de cabellos y carnaciones que se repiten durante la década de los cincuenta, véase "Tres figuras femeninas" (Nº de cat.: 9).

Obra realizada durante la estancia del verano de 1953 en la Alberca (Salamanca) en la que acompañaba a su maestro y amigo Joaquín Valverde Lasarte.

34.- **"Desnudo femenino y maniquí". 1953**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 117 x 48 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.

Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La modelo situada a la derecha de la composición inclina tronco y cabeza sobre el maniquí, situado a mayor altura; el tronco y cabezas están en una misma línea casi perfectamente recta. los dos signos forman una potente pirámide cortada en la zona superior por las articulaciones superiores del maniquí y el manto que sostiene. Composición de naturaleza estática dinamizada por elementos que se separan de las líneas de tensión generales.

En el estudio de ropajes dorados y verdes, el cabello oro del maniquí, en luminosidad cercana al rotundo cromatismo de la técnica del pastel, se rastrean legados y prácticas de la etapa granadina anterior. En cambio, el trazado de la pincelada más suelta, abierta, vigorosa, hace pensar en la adquisición de nuevos conocimientos, así como los importantes empastes de color y maceramiento de éste en superficies concretas de la modelo.

35.- **"Desnudo femenino de espaldas". 1953**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 73 x 60 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La figura sentada en el suelo, de espaldas, las piernas plegadas sobre el pecho, se apoya con su brazo derecho, que corta oblicuamente la elipse formada por la masa general y contorno de la figura. Compo

sición de naturaleza dinámica, ya que óvalos y curvas le imprimen un movimiento de dirección elíptica muy nítido en la zona inferior del formato, y desvanecido, desbordante de formas en la zona superior. La perspectiva de contrapicado utilizada, las penumbras azuladas y carminosas ricas en calidades cromáticas, la despreocupación por el rostro, la pincelada resuelta, rápida y decidida, el sugerente claroscuro, son características que recuerdan la obra del impresionista Degas, y esta obra participa de algunas cualidades de aquél artista.

Ecos y resonancias de Daumier y de la pintura romántica, en lo referente a la transparencia del color y la interacción color-penumbra, al tratamiento de la figura como bloque casi escultórico de color que se debilita o potencia según busca traducir un determinado estado de la intensidad de la luz. Las penumbras sugerentes del fondo, están a caballo entre el romanticismo y el impresionismo.

36.- **"El Jardín Botánico". 1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 63 x 53 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección D. Antonio Gallego Morell. Granada
Observaciones: Firmado ángulo inferior derecho.

Presentado en la exposición individual de junio de 1959 realizada en la Casa de los Tiros de Granada con el número de catálogo 21, componía con otros 36 el número de óleos presentados.

El paisaje ofrece una perspectiva frontal de un camino de jardín, flanqueado por bajos setos a cuyos lados se alzan los troncos y ramajes de una arboleda muy tupida, al fondo se adivina un monumento que cierra el camino, la longitud del camino en su base coincide con la anchura del lado inferior del formato.

En las frondas se alternan los azul verdoso, verde cadmio, cobalto y cinabrio; los troncos son abundantes en grises y azules claros con notas ocres; las tierras del parterre azul indigo, amarillo brillante claro y blanco.

La obra ofrece un estudio de las zonas del parterre, troncos y frondas donde impacta la luz, definiendo los volúmenes con pinceladas libres y abiertas. Planteamiento impresionista que la hace deudora de algunos paisajes de Monet, especialmente de "Arboles hacia Bouffan"(1885-87).

37.- **"San Gimigiano. (La ciudad de las siete torres".1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 50 x 65 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La sucesión de pesados volúmenes horizontales de las casas, situados en la zona horizontal inferior, se contraponen a los prismas verticales que pesan con fuerza evidente hacia abajo. El equilibrio de masas de las torres verticales se consigue en base a dos razones

fundamentales: Agrupamiento en la zona vertical central de cuatro de los siete prismas (fiel de la balanza de la composición), y compensación del excesivo peso de la izquierda de la composición por el alejamiento respecto del eje axial de la composición del prisma de la zona derecha.

Los cromas ocre pardo, ocre rojo, amarillo óxido, tierra verde tostada, tierra pozzuoli, se utilizan para las construcciones. Pinceladas gris frío y azulado en sentido oblícuo y vertical, densas y ordenadas para representar el cielo, dinamizando la composición de fuerte carácter geométrico y prismático. La preferencia por el geometrismo cúbico cobra importancia en este paisaje, significativo la práctica de un postcubismo de ascendencia figurativa que conducirá a una etapa posterior de geometrismo plano de mayor radicalidad.

38.- **"Retrato de mujer". 1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 35 x 25 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Busto situado casi de perfil en el que se aprecia el acabado del rostro y cabellos, que rebasan el lado superior del formato. El lado inferior de éste impide que el brazo en V de primer término no se observe en su totalidad. El primer plano o acercamiento a la modelo provoca un desbordamiento de las formas que quedan cortadas bruscamente por los límites del formato.

La zona inferior tiene carácter abodetado: camisa en rojos cadmio muy claros para las sombras y rosas para los planos de luz, siena y ocre amarillo para los fragmentos del brazo. La cabeza posee cualidades de un retrato en el que se ha cuidado el análisis de carácter del modelo o cuanto menos el estado de ánimo: la tierra siena tostada y tierra sombra valoran las penumbras, los amarillos brillantes y toques de bermellón valoran la parte del rostro iluminado. Todo ello contrastando nítidamente con un fondo tierra sombra verde y tierra sombra tostada. Se consigue transmitir un estado de serenidad, sosiego, de actitud reflexiva, quebrado únicamente por los contornos de la figura.

39.- **"Retrato" Boceto. 1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 61 x 50 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Retrato de medio cuerpo de mujer con los brazos cruzados, vueltos tronco y cabeza a la derecha, tronco formando un gran arco, ligeramente encorvado, cabeza con la mirada baja, pensativa, y gesto de abatimiento. El color se distribuye de manera irregular produciendo relieves y transparencias que le confieren a la obra una textura rugosa.

Empleo de tierras sombras verdosas para el fondo y grises. El ropaje es un gris matizado con un violeta cobalto poco saturado, en el rostro se aprecia

un estudio importante de claroscuro con amarillo nápo les rojizo y sienas luminosos. Obra abierta, donde las superficies de color juegan ópticamente con la versión espectador por las aportaciones involuntarias a partir del relieve de la capa pictórica, y la no cubrición to tal del soporte.

40.- **"Los novios". 1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensicnes: 176 x 116 cms.
R.B.: AROSTEGUI MEJIAS, Antonio; LOPEZ RUIZ, Antonio. 60 años de arte granadino . Granada. **Aula** de cultura del Movimiento. 1974. Pág. 549.
COBOS, Antonio. "El interés de la Exposición Nacional de Bellas Artes se centra en la pintura". Diario "Ya". Madrid 1954. Pág. 10.
GIL CRAVIOTTO, Francisco Javier. "El autor y su obra". Diario "Patria", 14 de junio de 1959. Pág. 9.
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Museo Provincial de Bellas Ar tes de Granada.
Observaciones: Firmado y fechado ángulo inferior izquier do.

La escena representa una pareja de jóvenes asomados al balcón con balaustrada de madera, enmarca da por el juego de horizontales y verticales del qui- cio. El enmarcado es doble en el rostro de la joven a la que vemos a través de un ventanuco del balcón. La apariencia física de los dos corresponde con los dos personajes inferiores de "El Sueño" (Nº de cat.: 33), dentro de una figuración interpretada muy personalmen te.

Predominan los ocres pardos claros de las maderas, verdes vejiga y tierra verde para la penumbra interior y ropaje del hombre, bermellón,y blanco y grises para las luminosas paredes encaladas. Los fuertes empastes de la pared y balconada diseñan grietas, surcos, con un realismo matérico. Los cromas de las carnaciones están difuminados sin apenas aportación de materia cromática, con un bien resuelto claoscuro en la cabeza del hombre y una mano firmemente construída. Consiguió la segunda medalla en la Exposición Nacional de 1955.

41.- **"Composición". 1954**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones:
R.B.: Calendario editado por la Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 1987.
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada
Observación: Firmado y fechado ángulo inferior izquierdo.

Ejercicio realizado para la asignatura "Preparatorio de colorido" entonces en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

La figura sedente está envuelta en un generoso paño carmín y bermellón que diseña múltiples pliegues, sostiene una vasija de cobre en su mano, completanto la escena otros objetos de cobre y telas de fondo. Todos estos signos se disponen según una estructura piramidal que confiere al conjunto caracteres de

composición estática.

La iluminación lateral-derecha es elemento físico indispensable para crear un estudio de claroscuro en el que los volúmenes se modelan por la acción del haz de luz, o creando la ausencia de él las penumbras sugerentes.

La abundancia de ocres, amarillo cadmio matizado para las telas, carmines, bermellones y, rosas, verde cobalto oscuro y rastros de azul indigo, se aplican en diferentes y sucesivas capas cromáticas, con empastes que dejan su huella sobre el relieve más sobresaliente de aportaciones de color anteriores; son por tanto empastes que dejan actuantes las capas inferiores, procedimiento tradicional en la pintura al óleo que evoca muy directamente a la técnica mixta, tan desarrollada en el siglo XVII y posteriormente. (Veanse detalles en el R.C.).

42.- **"Retrato de Ana Rodríguez-Acosta". Estudio. 1955**

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 45 x 30 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Estudio pormenorizado del retrato de la hija del pintor, en el que se analiza únicamente la cabeza como elemento aislado del contexto. El rostro observa una verticalidad casi absoluta, acompañado de similar

dirección en el cuello, el conjunto adquiere así una rigidez evidente.

La iluminación proviene de un punto situado a la izquierda a cierta altura, proyectándose sobre una gran superficie del rostro ligeramente ladeado; conviven allí los amarillos nápoles oscuro, rojizo, y claro, rosas matizados fundidos y repartidos con eficacia. La superficie velada, se define con siena natural; los cabellos con ocre amarillos y toques de amarillo cromo. El fondo, al igual que el iris de los ojos, resuleto con un verde cinabrio claro y oscuro que dan frescura a la composición. El verde del fondo dibuja por tratamiento negativo, la parte superior del vestido, cuya superficie queda inmaculada. Estudio ecléctico y logrado en sus propósitos.

43.- "Paisaje de Sicilia". Boceto. 1955

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 33 x 48 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Composición horizontal estática; en primer término una serie ininterrumpida de campos y prados, sobrepasada la mitad altura del formato se produce en el horizonte inmediato una amplia línea curva, cuyo punto de inflexión parece coincidir con el centro del cuadro, allí se concentran los diminutos volúmenes de las construcciones de un pueblo que se extiende lateralmente. El horizonte cierra superiormente la compo-

sición, en cuyo punto intermedio se alza la iglesia como punto más alto. En el eje axial de la composición se sitúan, el punto más bajo del valle por el que asoma la población, y el más alto o atalaya de la iglesia.

El colorido con predominio de ocres y verdes dista de interesar tanto como la sencilla pero conseguida composición.

44.- **"Colmenar (Málaga)". Boceto. 1955**

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 29 x 37 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

En medio de los sucesivos volúmenes en oleadas, que corresponden a las diferentes alturas y alejamientos de campos, colinas, altozanos y montañas surge nítido y solitario un pueblo con las aristas cortantes de paredes y tejados. Se extiende a lo ancho del formato, a mitad altura, coincidiendo su baricentro o centro geométrico de la pirámide que forma, con el punto medio del formato o corte de sus medianas. Por tanto, equilibrio hermético de una composición estática piramidal, cuyo baricentro es el centro del formato. La excesiva rigidez del conjunto urbano se compensa con el ondulante entorno que la envuelve como en una clave musical más suave.

Los ocres amarillos, verdes terrosos, tierras sombras se adecúan magistralmente a la naturaleza de

lo representado. Los blancos, grises y rojos inglés de los tejados ponen en bello contrapunto al medio, circundante.

45.- **"Colmenar, (Málaga)". 1955**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 85 x 99 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El esquema de la composición apenas se se altera respecto del paisaje nº de cat.: 44 , modificándose las dimensiones de algunos planos que componen el conjunto de construcciones; quedando el espacio entre horizonte y lado superior del formato más amplio.

Si el trabajo abocetado mencionado queda finalizado, éste que nos ocupa queda definido en una primera fase, con la formalización de todo el proyecto plástico: encaje de formas, aplicación de una primera capa de color coincidente en lo fundamental con aquél; queda por tanto preparado para su definitiva concreción y acabado.

A pesar de estar inacabado, se puede observar la transcendencia de lo térreo, cobrando aspecto de paisaje marino en la tierra, de superficie geológica y petrificada por color y textura; condiciones éstas aplicables a la obra antes mencionada.

46.- **"Calle de la Alberca". 1955**

Oleo sobre lienzo.
Dimenziones: 70 x 95
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección D. José Manuel Rodríguez-Acosta Carslträm. Granad

La calle del pueblo de la Alberca representada cruza oblicuamente gran parte del formato, la perspectiva fuga hacia la izquierda de él, perdiéndose en el bloque lateral izquierdo de una casa, de manera que es posible visualizar una gran explanada en primer término, flanqueada por dos volúmenes laterales, entre ellos y el fondo, la fila de casas rurales con fachadas de diferente colorido.

La composición basa su dinamismo en la visión perspectiva que recorre toda la composición. El colorido utilizado se relaciona muy directamente con la materia representada, rocas y piedras, utilizándose para ello una austera gama de tierra sombra natural y verdosa, además de ocres y discretas áreas reservadas al amarillo óxido transparente y azul cerúleo. Las zonas iluminadas destacan nítidamente y los acertados empastes dan una gran solidez al conjunto.

47.- **"Paisaje". 1955**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 54 x 73 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.

Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El nivel compositivo se concreta en la horizontalidad de las primeras áreas observadas, que se convertirán ondulantes en las montañas del fondo; la dirección oblícua del camino se corta en tres ocasiones por las tres líneas verticales de los árboles.

Se utilizan ocre amarillo, ocre pardo claro y oscuro y tierra verde, para los tonos más sombríos, siendo el croma verde amarillento el que proporciona la luz y la diafanidad al conjunto.

Paisaje plenamente descriptivo y figurativo, cuyo fin es objetivar la realidad propuesta, aunque para ello se utilicen reducciones y simplificaciones que ayudan al proceso de representación.

48.- "Niña sentada". Boceto. 1955

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 40 x 29 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La figura de la niña sentada en una silla se halla enmedio de una estancia solitaria. Composición clasificable como vertical en la que el modelo ocupa el espacio vertical central, zona donde la sensación bárica se anula al coincidir con el área de influencia del eje axial de la composición.

La pincelada es sumamente suelta, dejando intersticios en la imprimación; los ausentes rasgos del rostro reafirman el carácter abocetado y rápido de este trabajo. Las paredes de la habitación verde cinabrio claro y ocre amarillo claro, el vestido púrpura clarísimo, y el suelo gris con rastros azul celeste, contrastan con el mas vibrante amarillo óxido casi anaranjado del tapizado. La utilización de una escala tonal alta le confieren una especial diafanidad y ligereza que los contrastes violentos no podrían crear.

49.- **"Paisaje". 1956**

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 43 x 64 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La disposición de los volúmenes de la lejana población es horizontal, concretándose sólidos cubos y prismas en la visible iglesia y las construcciones adyacentes. La horizontalidad descrita se ve interrumpida por la poderosa masa ondulada de la colina de primer término; repitiéndose las líneas onduladas al fondo de la composición, la cual posee un marcado carácter estático, únicamente transformado por las cineticas líneas onduladas.

Ambientación en concisos y homogéneos verdes amarillentos y verde cinabrio claro en contraste con los tonos rojizos y rosas de los tejados de la población; de ello se desprende una límpida atmósfera, una gran

claridad y concisión observada en la ejecución, y un verismo propios de los paisajes zuloaguescos.

50.- **"Apolo". Boceto para el Teatro Real. 1956**

Oleo sobre lienzo
Dimensiones: 82 x 108 cms.
R.B.: CAMON AZNAR, José. "Exposiciones recientes". ABC, Madrid. 1956
FIGUEROLA-FERRETTI, L. "La decoración del Techo del Teatro Real". Madrid. 1956.
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Sobre un semicírculo al que se añade en su diámetro horizontal un rectángulo de lado igual a ese diámetro, se articulan una serie de cuatro escenas simétricas con referencias no clásicas: danzantes, músicos, Pegaso y actores en un decorado de ruinas clásicas: Las escenas se ven enmarcadas en diversos motivos vegetales que observan simetrías, alternancias y una general disposición geométrica.

Los motivos y temas se adecúan totalmente al lugar para el que estaban proyectados, el techo del Teatro Real de Madrid; al igual que la elección e inspiración en el neoclasicismo supone un respeto por el medio arquitectónico al que iba destinado el proyecto de pintura mural que nos ocupa.

51.- **"Isabelino". Boceto para los techos del Teatro Real. 1956.**

Oleo sobre lienzo

Dimensiones: 82 x 108 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Semicírculo en el que se inscribe un círculo cuyo diámetro vertical coincide con el radio del primero. La superficie queda dividida en cuatro casetones perpendiculares entre sí, orientados hacia el círculo central. Los cuatro grandes espacios reproducen escenas referentes a la música, la danza, al arte dramático, y una escena amable compuesta de figuras con ropaje antiguo y fondo con templo clásico y paisaje. Los elementos de arquitectura clásica y la indumentaria de los personajes conducen a una estética de sabor neoclásico.

Un estrecho círculo de espigas, hojas y zarcillos, dispuestos ordenadamente enmarca las diferentes escenas. Otros elementos decorativos como volutas, estambres, filamentos, guardan relaciones de simetría y proporción ocupando los espacios vacíos.

Un fondo de ocre amarillo y gris se utiliza para círculos, calles, cenefas, imágenes, etc.

Las escenas apenas contrastadas, pero minuciosas, con empleo de azules cerúleos en fondos, de carmines, amarillos, bermellones rebajados.

El proyecto es la evocación de una estética clasicista que quiere estar acorde con la arquitectura en la que se podría haber ubicado, y a la que hace referencia el lema de la obra: Isabelino.

52.- **"Retrato ecuestre de Ana Rodríguez-Acosta". 1956**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 140 x 115 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

En el retrato ecuestre de la hija del pintor, montada sobre un caballo de juguete negro, de crines blancas, predomina la verticalidad y la rigidez. La niña está erguida, su cuerpo y piernas observan una dirección vertical muy acusada, al igual que los apoyos del caballo; no obstante, la inclinación del cuello y cabeza del caballo, así como el brazo de la niña, rompen la excesiva rigidez de la composición.

El colorido ambiental de la composición está resuelto en una escala de frios: azul cobalto del cielo, verdes del follaje, grises de la falda, etc. Este ambiente general contrasta con el bermellón utilizado como color local, situado en una zona tan importante como la central superior: las carnaciones amarillo Nápoles ayudan a crear ese contraste. Las aportaciones de la materia en tronco, frondas y suelo dan relieve tectónico a la película cromática.

La obra respira alegría infantil y al mismo tiempo cierto distinción y elegancia de los tradicionales retratos ecuestres.

53.- **"Retrato ecuestre de Ana Rodríguez-Acosta".Boceto. 1956.**

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 37 x 29 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Boceto en pequeño formato de la hija del pintor montada en caballo negro de crines blancas. Apenas si se dan cambios en esta composición respecto del mismo retrato ecuestre realizado en formato mayor (nº de cat. 52), únicamente verían el vestido de la niña y la pincelada rápida y abocetada en relación al definitivo y elaborado retrato de tamaño mucho mayor y acabado más elaborado.

54.- "Retrato de Ana Rodríguez-Acosta". Boceto para retrato ecuestre. 1956

Oleo sobre lienzo
Dimensiones: 70 x 30 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El busto de la niña, vuelta hacia la izquierda, vestida con blusa blanca y rebeca roja, forma el volumen de un triángulo o pirámide que le confiere al retrato naturaleza de composición estática, dado el asentamiento y equilibrio de sus masas más sobresalientes.

El colorido es sugestivo y bien armonizado. El fondo con pinceladas no muy definidas de verdes, ocres

rojizos y azul. La blusa blancos y tierra sombra azulada, la rebeca con un exultante rojo cadmio claro para las luces y carmín cercano al caput mortuum violeta para las sombras. Influencia muy cercana de los iluminados y broncíneos rostros de Joaquin Valverde, consiguiendo el pincel fundir y sintetizar sabiamente esta diversidad de color. Las carnaciones una amplia gama de amarillos, sienas y toques de bermellón. El rostro consigue transmitir la inocencia infantil a través de una mirada limpia y ausencia de rasgos crispados o exagerados. Este boceto se utilizó posteriormente para la confección definitiva del retrato ecuestre de la hija del pintor (nª de cat. 52).

55.- **"Rocas de Meteora, (Grecia)". 1956**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 50 x 65 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El tema representado se reduce a un grupo de peñascos de formas afiladas y potentes, que ocupan gran parte del formato. Predominan los ocres pardos claros y oscuros, las sombras de planos recortados y tintas planas se resuelven con tierra sombra tostada y natural, las pinceladas de estas últimas son anchas, de contorno curvo, propiciando sensaciones de agitación y convulsión.

La inclinación oblícua de todas las masas se reafirma con las ondulantes curvas de los planos verdes

de la línea de tierra, y con largas pinceladas de igual dirección del cielo, entre gris y violeta cobalto.

En lo referente a la conservación de la capa pictórica, se detectan importantes grietas y deformaciones de la capa pictórica en las zonas tratadas con tierra sombra natural.

56.- "La Alhambra". 1956

Oleo sobre tabla.
Dimensiones: 29 x 37 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La Alhambra es observada desde el Albaicín, la Torre de Comares se levanta altiva precisamente en el centro de la composición (zona vertical), actuando como masa niveladora en el fiel de la balanza de la composición, a derecha e izquierda volúmenes prismáticos de todos los tamaños crean ritmos de elevación, o sonido vertical, cortado por sonidos más llanos, graves u horizontales. Las diferentes tonalidades cromáticas hacen sobresalir o relegan los diferentes lienzos de las murallas y torres.

El colorido se compone de una gama amplísima para las construcciones que están entre el amarillo óxido, predominantes bermellones rebajados, y tierra sombra tostada y verdosa. El resultado es una amientación rojiza que tanto parece realzar el nombre de la Alhambra, como el de remarcar la luz entre rosa y tierra

del atardecer. La arboleda inferior resuelta en aclarados y adiciones de blanco sobre un verde cromo óxido. El contorno de la arboleda forma un gran arco cuyo punto más bajo coincide con una de las aristas de la Torre de Comares, reforzando así la sensación de peso en ese punto, que a su vez al estar cercano al eje axial de la composición crea un fortísimo equilibrio, a la vez que presión en el mismo.

Paisaje construido con un dibujo riguroso, y sintetización de todos los matices rojizos y verdosos en una austera y pictórica armonía.

57.- **"La Calahorra". 1956**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 45 x 66 cms.
R.B.: GALLEGO MORELL, Antonio. Catálogo de la exposición "Miguel Rodríguez-Acosta". Excmo. Ayuntamiento de Granada. Junio 1959. Pág. 8.
Catálogo de la exposición "Rodríguez-Acosta". Caja de Ahorros de Málaga. Málaga, marzo de 1960. Pág. 1
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular.

Composición piramidal de profundo carácter estático: La fortaleza-palacio de la Calahorra está situada en el vértice superior del triángulo que forma el altozano, tocando el punto medio del lado superior del formato. La base del triángulo nombrado la componen los volúmenes de las casas del pueblo dispuestas horizontalmerte y ocupando el ancho del formato en zona horizon

tal intermedia inferior. El esquema piramidal definido tan explícitamente parece ser reafirmado en los montones de materia blanca representados en primer término, que adoptan forma piramidal evocando el contexto compositivo.

La pincelada es ancha y de trazado largo y firme, especialmente en las pinceladas horizontales del cielo que parecen intentar detener la fuerza ascendente y pujante de la colina. El trazo resuelto del pincel, basado en lo rectilíneo, confiere a la obra una gran energía que se transmite a toda la obra. Presentada en la exposición de junio de 1959 en la Casa de los Tiros con el nº 36.

58.- **"Duomo de Bérgamo". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 70 x 50 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada
Observaciones: Firmado ángulo inferior derecho.

A la izquierda del formato una detallada portada con arco de medio punto, sobre él las tres hornacinas con figuras y el pináculo final. A la derecha, un fragmento de la fachada del Duomo con su pequeña puerta de acceso, rosetón, intercolumnios, ajedrezados y el remate de la parcial cúpula superior. El dibujo analiza los detalles y pormenores de la ornamentación arquitectónica, se recrea en el análisis figurativo de este monumento del Gótico-Renacimiento italiano.

La utilización de una gama tonal mayor alta, crea esos grandes contrastes de los espacios en penumbra y las zonas iluminadas, se agudiza el contraste al representar los intercalados mármoles blancos y oscuros de la arquitectura italiana de los siglos XIV y XV.

59.- **"La Alhóndiga". 1957**

Dibujo a tinta china sobre papel.
Dimensiones: 43 x 62 cms.
R.B.: GALLEGO MORELL, Antonio. "Dos pueblos del Madoz". ABC, Madrid. 29-6-1957.
ANONIMO. "Paisajes de España". R.N.A. Octubre de 1957. Pag. 23
ANONIMO. "Miguel Rodríguez-Acosta. Dibujo". Blanco y Negro. Madrid. 11 de mayo de 1957.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización. Coleccion Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Tres grandes conos representando montañas se sitúan sobre una base recta casi horizontal en el centro y en primer término, donde nacen los volúmenes de las casas se situa el de menor altura que el situado a la derecha, más alto y con mayor volumen. En la banda horontal inferior una larga cerca o tapial y campos limitados por líneas rectas. Esta es la organización compositiva del dibujo.

Los conos están surcados por manchas descendentes de contorno nítido que representan las torrenteras y erosiones de las dos montañas. En el centro, los volúmenes rectangulares y triangulares de las casas, cercanos al blanco, contrastan ópticamente con las penumbras oscuras circundantes de las montañas y los campos

inferiores.

Estudio de volúmenes y su definición por la degradación de los tonos más oscuros de las sombras. Singularidad y fuerza conseguida en la definición antedicha, dibujo de buena factura realizado con conocimiento de esta técnica húmeda.

60.- **"San Pedro. (Granada)". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 62 x 43 cms.
R.B.: ANONIMO, "Paisajes de España".Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 21.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Dibujo acromático en el que la torre prismática de la iglesia de San Pedro se yergue sobre la base de un semicilindro, encontrandose desplazada hacia el margen derecho de la composición, concentrando allí un máximo peso provocado por la fuerte verticalidad. En el ángulo inferior derecho el arranque del destruído arco de herradura que salvaba el Darro intensifica el peso en ese ángulo, paliando por su situación a más baja altura el peso excesivo de la verticalidad de la torre.

El esquema rígido de volúmenes se ve suavizado y dulcificado por un ritmo envolvente iniciado en la curva del arco inferior que prosigue en la cima del semicilindro, enlaza con la amplia curva que describe la montaña y que cortando el campanario en su parte más alta acaba en la cresta de la montaña, en el ángulo su

perior izquierdo.

Escala tonal baja, o ausencia de grandes contrastes, verismo y documentalismo en las construcciones reproducidas.

61.- **"Ragusa. (Sicilia)". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 43 x 62 cms.
R.B.: ANONIMO, "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 23
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Se observan en este dibujo acromático tres planos diferentes de profundidad o lejanía: una alta y oscura colina de curva suave en primer término, parcialmente observada por el corte del lado izquierdo del formato, dos colinas unidas más bajas en segundo término, al fondo y a lo largo de toda la composición los volúmenes prismáticos, los campanarios de la población de Ragusa. Los dos primeros planos intermedios están tratados con tintas oscuras, extendidas con pincel, con contrastes muy medidos, velan más de la mitad inferior de la composición para concentrar el interés en los transparentes volúmenes de la población de tonos claros.

La composición es de naturaleza horizontal por la disposición de los volúmenes superiores, conjugada con el dinamismo de las líneas curvas y onduladas de las colinas.

61-a.- **"Auñon". 1957**

Dibujo a tinta china.
Dimensiones: 43 x 62 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". R.N.A. Octubre 1957. Pág. 22.

GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta. Catálogo de la exposición en Casa de los Tiros. Granada. Edit. Excmo. Ayuntamiento de Granada. 1959. Pág. 7.

"Dos pueblos del Madoz". ABC. Madrid. 29 de junio de 1957.

ANONIMO. "Miguel Rodríguez-Acosta, segunda medalla en la Nacional de Bellas Artes". Ideal (Granada). 1 de junio de 1957.

R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular.

Los biselados volúmenes del pueblo de Auñon (Guadalajara) nacen del lado izquierdo del formato y se adentran cual espolón o saliente hasta rebasar el centro del formato en su zona superior. Elementos constructivos de primer término marcan con su tamaño la proximidad respecto del espectador.

Si en los volúmenes prismáticos y cortantes de viviendas y tejados predominan las líneas rectas, en las de las montañas circundantes son predominantemente onduladas, suavizando en el entorno geográfico la dureza de las edificaciones.

La tinta china está aplicada como aguada o aguatinta en algunas zonas, consiguiéndose una serie de tonos medios que matizan las oscuras y pesadas tintas de los planos en penumbra.

62.- **"Cuevas del Sacromonte". 1957**

Tinta sobre papel.
Dimensiones: 63 x 42 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 21.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular. Granada.

Dibujo documental en el que se representa un rincón del barrio del Sacromonte de Granada. Desde la zona inferior izquierda arranca un tapial que recorre todo el formato creando los nexos entre las distintas viviendas y cuevas aisladas: primero se dirige a la derecha del formato, asciende, cambia de dirección a la izquierda, llega al extremo y cambia de dirección nuevamente a la derecha, recorriendo el ancho del formato hasta el lado derecho en su altura máxima. Este recorrido en zig-zag transmite un dinamismo a todo el formato; dibujándose con cada cambio de dirección o vértice da la línea quebrada los sencillos volúmenes de una vivienda; quedando unidas por los imaginarios lados de un cuadrilátero. Los montículos aportan las líneas onduladas y los tonos más sombríos, en contraposición a los blancos de las viviendas.

La escala tonal es contrastada, con empleo de sombreados de máxima intensidad y luces máximas producidas por el papel virgen, entre esas dos intensidades un número no excesivo de medias tintas.

63.- **"Baptisterio de Pisa". 1957**

Tinta china sobre papel.

Dimensiones: 67 x 46 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección D. José Manuel Rodríguez-Acosta
Carsl[illegible]öm. Granada

El dibujo acromático presenta un importante volumen cilíndrico correspondiente al ábside del Baptisterio, se sitúa de manera que su eje vertical coincide con el del formato, de lo que resulta un perfecto equilibrio. En la zona superior el volumen del cilindro se corona con un simplificado cono que representa el airoso tejado. Las diferentes arquerías que se suceden horizontalmente se definen a partir de trazos densos y opacos de tinta que crean diferentes ritmos simples según la altura.

Los contornos exteriores de la nave central, fragmentos de la cúpula y naves laterales se concretan con trazos intensos de tinta, en cambio las superficies en penumbra se consiguen por el arrastre del pincel con menos aportación de materia, lo cual es causa de tonos más transparentes y ligeros.

Dibujo de formas escuetas y concepto documentalista que consigue sus propósitos.

64.- **"Santa Isabel la Real". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 68 x 47 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El paisaje urbano representado lo componen un tapial que va quebrando su dirección y volúmenes aislados en el margen inferior del formato, una muralla con prismas que ascienden según un desplazamiento a la izquierda, que cruza el ancho del formato alcanzado la mitad de su altura, y los diferentes volúmenes de muros, tejados y campanarios de la iglesia de Santa Isabel, inmediatamente por encima de las murallas.

El punto de intersección de las medianas del formato coincide con el baricentro de los volúmenes de iglesias y murallas situadas en la zona central de la composición, o búsqueda del centro del cuadro como lugar geométrico de equilibrio que coincide con la concentración más importante de volúmenes. Los prismas de los torreones crean un ritmo único y simple, de carácter ascendente.

Las tintas oscuras son sólidas y homogéneas, aplicadas en grandes superficies para crear los grandes contrastes de murallas y edificios, el paisaje de fondo se consigue con pincelada casi desprovista de tinta.

65.- **"Cortijillo del aire. Dibujo". 1957**

Tinta sobre papel.
Dimensiones: 47 x 68 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 23
GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta. Catálogo de la Exposición en Casa de los Tiros. Granada. Edit. Excmo. Ayuntamiento de Granada. 1.959. Pág. 10.

R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La cadena de montañas de segundo término desciende desde el vértice superior izquierdo hacia el lado derecho de la composición, son colosales conos hendidos por los torrentes, en cuya base se sitúa un oscuro valle. El monte de primer término, situado a la izquierda de la composición, se encuentra aislado del conjunto, en su cima el blanco volumen cúbico de un pequeño cortijo que da nombre a la obra.

El estudio del claroscuro en las masas montañosas, las medias tintas están plenamente conseguidas, el cortante rayado que construye las sombras confiere un carácter incisivo, cortante al dibujo acromático y en definitiva de gran calidad plástica.

El trabajo forma parte de los presentados en la exposición patrocinada por el Excmo. Ayuntamiento de Granada en la Casa de los Tiros en junio de 1959, en plena etapa de trabajos plenamente integrados en una elaborada figuración, preocupada por conseguir poderosos efectos de volumen.

66.- **"Las Tomasas". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 63 x 42 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre de 1957. Pág. 24.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Particular.

Esta obra se presentó en la exposición individual de junio de 1959 con nº 46 de catálogo. La escena recoge un rincón del barrio del Albaicín en el que se observa el aljibe llamado de las Tomasas y la cuesta próxima al convento de las Agustinas. Los tapiales representados poseen una dirección quebrada ascendente, muy similar al dibujo "Cuevas del Sacromonte", catalogado con el nº 57 en la misma exposición.

Las sombras arrojadas de los edificios sobre la cuesta son extensas, de una gran densidad y peso, se sitúan a la derecha del formato, haciendo pesada dicha zona. Hacia la mitad del formato las tapias blancas contrastan con esas densas sombras y con un oscuro cielo donde los trazos con dirección radial imitan haces de rayos procedentes de la altura. Dibujo acromático de fuerte contraste, de rigurosa construcción y énfasis en los volúmenes trazados con detalle.

67.- **"Barranco del Sacromonte". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 42 x 63 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre de 1957. Pág. 24.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular.

Dibujo presentado en la exposición individual celebrada en la Casa de los Tiros en 1957.

La estampa que se representa corresponde a la conocida Cuesta de los Chinos de Granada, situada junto al Darro. En ella se observa un grupo de apretadas

casas situadas inmediatamente arriba del centro del formato, donde se situa uno de los puntos de máximo equilibrio de aquél; hacia el centro de la composición (punto común a las dos medianas del rectángulo) se dirigen el acueducto, el camino junto a las casas y una corta línea de arbustos. Las líneas de tensión y de relación de diferentes signos nos advierten de un esquema compositivo fuertemente estructurado donde nada parece dejarse al azar.

El rayado en paralelo produce homogéneas superficies y un número considerable de diferentes tonos, desde las más oscuras a las medio, en un análisis coherente y con un trazado firme.

68.- **"El Barco de Avila". 1957**

Tinta sobre papel.
Dimensiones: 42 x 63 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág.
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular.

El presente dibujo a tinta se presentó en la exposición celebrada en la Casa de los Tiros en junio de 1959, con otros 22 dibujos realizados con la misma técnica y similar concepto figurativo.

El esquema compositivo de la obra se reduce a la concentración de los volúmenes prismáticos y cilíndricos del castillo y un grupo de casas en la zona vertical central del formato. La masa dominante del castillo parece magnetizar hacia sí las dos montañas late-

rales del fondo, además de las construcciones adyacentes situadas horizontalmente, y a algunos de los oscuros muros que limitan los campos en los que se divide la colina sobre la que se sitúa la fortaleza de El Barco de Avila.

La gama tonal acromática va de la tinta más homogénea y oscura de muros y zonas en sombra de la fortaleza, pasando por los elaborados sombreados para las tintas medias de casas o tejados, las aguadas aplicadas a los campos, las montañas de fondo o el cielo, hasta los blancos del papel destinados a ciertas masas iluminadas y muy especialmente a las algodonosas nubes.

69.- **San Cristobal". 1957**

Tinta sobre papel.
Dimensiones: 42 x 63 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 22
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección particular.

El dibujo observa a una gran distancia la colina donde se asienta la Iglesia de San Cristobal en su punto superior y a mitad de la anchura, hasta ella suben serpenteantes caminos palgados d los volúmenes contrastados y primásticos de las viviendas.

La escala tonal empleada es la alta mayor, utilizando las tintas más extremas de la escala tonal; las caras de los edificios están creadas por medio de una tinta de intensidad máxima, homogénea y untuosa, las

expuestas a la luz se dibuja únicamente su contorno quedando el blanco del papel como máxima luminosidad. La entonación así definida es seca y cortante pero delimitada bien los diferentes cuerpos y ordena coherentemente los abundantes elementos observados. Los barridos y extensiones de la tinta china, en el espacio que corresponde al cielo y a las zonas de tierra de la colina, consiguen tonos medios que suavizan los fuertes contrastes y cierta texturización necesaria al conjunto.

Obra de detalle, ecléctica, de limpios y racionalizados volúmenes.

70.- **"Mujer sentada en balancín". 1957**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 169 x 130 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Composición donde se mantienen las siguientes pautas de distribución de personajes y masas generales: La mujer sentada sobre la mecedora tiene una orientación oblícua idéntica a otras composiciones del mismo género, se invierte la situación de sus brazos, y se estudian los rasgos de la cara de contorno circular; éstos son los cambios más aparentes respecto de "Mujeres en la terraza" (nº de cat. 73). En el grupo de dos mujeres las distancias entre brazos aumentan considerablemente, conservandose inalterable el resto del dibujo. Orden compositivo y dibujo se ciñen en gran medida al boceto realizado a carboncillo (nº de cat. 76), respetándose la igualdad de formatos.

Colorido integrado y bien difuminado, la intensidad de luz se reparte uniformemente entre las tres mujeres, mecedora, suelo, barandilla y casas del fondo; la iluminación recibida no es estridente, ni extrema, más bien uniforme y poco modulada. Incipiente geometrización en algunas amplias zonas de fondo.

Austeridad en los colores empleados, gamas de ocres y tierras verdes utilizados en pequeños planos geometrizantes del suelo, con blancos y bermellón contrastantes muestran un grafismo de la pincelada utilizado en las arquitecturas de fondo del miral "Fe, Esperanza y Caridad".

El tema de "Mujeres en la terraza" es conocido por el autor a partir de la pintura de Carpaccio.

71.- **"retrato de dama". 1957**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 46 x 55 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El esquema compositivo es el mismo que en el óleo del mismo título (nº de cat. 72). Las variaciones corresponden: primero al encuadre de la escena, ya que parte del respaldo del diván queda fuera del formato, el tronco de la dama es aquí más estrecho y esbelto, el brazo se separa mínimamente de la pierna y sostiene un pequeño objeto blanco, el tratamiento de los objetos sobre la mesa es más simplificador en sus tintas, cam-

biándose los que están en primer término, por último aparecen en el fondo derecha unos planos rectangulares bermellones y azul de prusia.

La figura sigue observando la disposición en ángulo recto, los objetos ocupan el espacio vacío interior del ángulo provocado, los colores utilizados se mantienen: rosas y tierra sombra para el vestido, rojo óxido para el diván, ocre rojizo para la mesa y azules y grises al fondo. Esta variación sobre el mismo tema mantiene las enseñanzas postcubistas aplicadas a la tradición figurativa.

72.- **"Retrato de una dama". 1957**

Oleo sobre lienzo
Dimensiones: 46 x 55 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

La modela sentada sobre un diván de sabor estilo imperio, compone un amplio ángulo recto con cabeza y tronco-piernas, ocupando éstas la zona horizontal inferior del formato, al tiempo que los otros elementos ocupan la zona vertical intermedia izquierda principalmente. En el espacio vacío interior del ángulo creado se diseña una mesa sobre la que se disponen objetos tan variados como: almirez de farmacia, botella, jarra y globo terráqueo, objeto éste último que parece semejante al de la obra "Bodegón" de Morcillo, pintado en 1935. Nada más lejos esta obra de las del citado pintor granadino; ya que aquí los planos están sintetiza-

dos al máximo en un alarde de geometrismo, contornos lineales rectos de los planos, abandono del colorido luminoso y valorado por uno opaco, terroso, con mínimo interés por la valoración de la luz y sus efectos. El interés se centra en buscar texturas cromáticas en los rosas y tierra sombra tostada del vestido, azules-grises y tierra verde del fondo, ocres y azules de la mesa. Se consigue así un convincente retrato rodeado de una simbología de objetos que nos informan del personaje retratado. El trabajo se encuentra a caballo entre la figuración y el postcubismo con cualidades de esas dos concepciones.

73.- **"Mujeres en la Terraza". 1957**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 87 x 77 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo Color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Tres mujeres, una en primer término a la izquierda del formato, sentada en un balancín, las otras dos de segundo término ocupan el ángulo superior derecho. Las masas de las mujeres y sus asientos concervan una orientación oblícua y hacia la izquierda, la balaustrada horizontal situada en la zona horizontal intermedia superior corta la oblicuidada general, uniendo superiormente los dos grupos. En el margen horizontal superior aparecen los volúmenes arquitectónicos de un paisaje urbano. Composición dinámica con dos puntos fundamentales de interés que le confieren carácter de continuidad o secuencialidad. La colocación de mínimos ob

jetos en el ángulo inferior derecho y superior derecho, muy contrastados con el entorno, obligan a trazar líneas de tensión que relacionan las tres mujeres con estos objetos, formando todos ellos una cuadratura muy singular realzada en uno de sus lados por la balaustrada horizontal. Se detecta un esfuerzo importante para conseguir relaciones de equilibrio entre las diferentes masas, con logros en lo referente a la solidez estructural de la composición; amparada en la línea recta, oblicuidad y cuadrado. El dibujo se simplifica buscando soluciones geométricas.

Colorido muy sobrio, supeditado a la tectónica y orografía del signo, así como al volumen en casi toda la obra. Empleo de violetas, anaranjado, bermellón, tierras, muy rebajados y decantados de su vigor original; sin menoscabo de la riqueza y resalte cromáticos. El tema alude muy directamente a las ambientaciones de los gineceos del pintor veneciano Carpaccio.

74.- **"Pareja con bicicletas". 1957**

Carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 100 x 70 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Composición con dos figuras, a la izquierda un hombre de torso desnudo apoyado sus dos pies en el suelo, sostiene entre sus manos el manillar de una bicilbeta. Mira a la mujer situada a la derecha, sobre una bicicleta sostiene el manillar entre sus manos, se en-

cuentra frente a nuestro punto de observación. Dos figuras verticales, simétricas por un eje que es tangente a sus dos volúmenes, el hombre de espaldas elaborado con tonos más oscuros, la mujer frente a nosotros elaborada con tintas más cercanas a los tonos claros; son dos signos opuestos o figuras complementarias por situación, tratamiento y valoración. ¿Existe una equivalencia hombre-oscuridad, mujer-luz?.

La concentración del carbón o su ausencia crean ambientes de claroscuro en las figuras, no exentas de una geometrización suave de sus planos. Preocupación incipiente por la esquematización geométrica. El sombreado y el rayado se texturiza en el fondo. En el ángulo inferior sello del centro oficial ilegible, obra de presentación a concurso en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando.

75.- **"Pareja con bicicletas". Boceto. 1957**

Carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 100 x 70 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Lo afirmado para la obra gemela de esta: "Pareja con bicicletas" (nº de cat. 74) bien puede servir para ésta, ya que esquema compositivo, técnica, situación de elementos, tratamiento del signo etc., sufren levísimas alteraciones. Cambian los contornos de algunas superficies valoradas y la disposición de los planos del fondo, que se integran y organizan dentro del

aparente desorden en tímidas superficies poligonales, que más adelante observaremos más estudiados y emplia-dos en superficies arquitectónicas o en la etapa gestual.

La escena que nos ocupa se utiliza posteriormente en los bocetos al óleo para el mural del hotel Al-Andalus de Málaga, como fragmento de una disposición escénica mayor.

76.- **"Mujeres en la terraza". Estudio. 1957**

Carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 169 x 130 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Tres figuras femeninas orientadas oblicuamente dentro del espacio-formato, idéntica organización compositiva que el óleo sobre lienzo "Mujeres en la Terraza" (nº de cat. 73). Unicamente cambian los pequeños objetos de primer término y de último término, que forman una cuadratura característica, por otros objetos de similares características. Existe igualmente estudio fisionómico detallado de rostro en la mujer sentada sobre balancín, en la presente obra en contraposición a la total ausencia de rasgos en el rostro de la obra referida anteriormente.

Esquematismo de raices neocubistas, no exento de una fuerte carga figurativa. El arrastre de carboncillo sobre lo dibujado crea sensación de iluminación en claroscuro y una textura importante que le con

fiere fuerza al dibujo. Los rostros se caracterizan por su singular anchura y buen efecto de iluminación. La figura situada a la derecha por su esquematismo e indumentaria recuerda las figuras humanas de los bocetos de los murales de Málaga y Granada.

77.- **"Torres de la Alhambra". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 63 x 42 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre 1957. Pág. 24
GIL CRAVIOTTO, Fco. Javier. "El autor y su obra". "Patria". 14 de junio de 1959. Pág. 9
R.C.: Positivo blanco y negro
Localización: Colección particular

El dibujo fué presentado en la exposición celebrada en junio de 1959 en la Casa de los Tiros de Granada con el nº 40 del catálogo.

El conjunto de fortificaciones de la Alhambra, señala diferentes direcciones en las que se alternan los prismas nítidos de las torres; la sensación bárica y de verticalidad de los prismas se combina armoniosamente con las direcciones oblícuas u horizontales de las murallas. El conjunto arquitectónico posee una gravedad y cierta solemnidad compensadas por un sombreado vivo y espontáneo. Los apretados volúmenes economizan el espacio-formato en un equilibrio ideal entre forma e intención.

La escala tonal utilizada es muy contrastada como en muchos dibujos de esta colección presentados en

la citada exposición, en los que los claroscuros son llevados a situaciones extremas para conseguir una inequívoca definición de volumen.

78.- **"Puerta de las Armas". 1957**

Tinta china sobre papel.
Dimensiones: 63 x 42 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre de 1957. Pág. 24
R.C.: Positivo glanco y negro
Localización: Colección particular

Dibujo perteneciente al conjunto de los presentados en junio de 1959 en la Casa de los Tiros de Granada, con carácter de exposición individual y señalado con el nº 39.

Desde el fondo que rodea la Alcazaba se observan dos pequeñas torres a la izquierda del formato y en el centro y hacia la derecha se alza el compacto y tremendo volumen de la Torre de la Vela, que domina y equilibra la composición desde el centro del espacio-formato. La diminuta pero contrastante puerta de arco de herradura inferior parece competir como centro de atención con el anterior volumen descrito.

En este caso se ha escogido una escala tonal baja menor, o empleo de tonos oscuros sin excesivos contrastes. En el cielo se observan sombreados a base de líneas rectas dispuestas radialmente que desempeñan el papel de emisores o focos de luz y sombra, dinamizando la superficie en la que actúan.

79.- **"Cuesta de la Alhacaba". 1957**

Tinta sobre papel.
Dimensiones: 46 x 56 cms.
R.B.: ANONIMO. "Paisajes de España". Revista Nacional Agropecuaria, octubre de 1957, pág. 24.
GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta. Catálogo de la Exposición en la Casa de los Tiros. Edit. Ayuntamiento de Granada. Junio 1959. Pág. 13
P.S.P. "Patria" 3 de junio de 1959.
R.C.: Positivo blanco y negro
Localización: Colección D. Antonio Gallego Morell. Granada

Un fragmento urbano que define las singularidades de la ciudad de Granada, dibujado y valorado tonalmente por medio de una técnica clásica como sobria y bella: la tinta china. Lejos de los tipismos en los que es posible incurrir dado el tema escogido, el artista ofrece una versión fidedigna de las construcciones que se agolpan en dirección ascendente hasta alcanzar en la iglesia de San Cristobal su más alto volumen constructivo, mediante un dibujo riguroso y estructurado, concurriendo la acertada valoración tonal como elemento que imprime una austeridad importante a la expresión plástica.

Los volúmenes prismáticos se suceden desde un primer término, de mayor tamaño, alcanzan altura al situarse sobre la colina, perdiendo extensión, apuntando en la cima al cielo por medio del campanario de San Cristóbal . El análisis tonal está realizado en una escala alta mayor, con planos constructivos bien diferenciados.

80.- **"Destrucción del monumento". Boceto. 1958**

Oleo sobre lienzo
Dimensiones: 27 x 41 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

En una plaza de sabor renacentista un grupo de personas destruyen un monumento ecuestre. En primer término se sitúan diferentes figuras rompiendo un fragmento de la estatua, los integrantes de la escena pisan una línea levemente oblícua ocupando el ancho máximo del formato en la zona inferior de éste. En la zona vertical intermedia derecha se alza el basamento y caballo descabezado en oscuros grises azulados. A la izquierda, y sirviendo de fondo, un edificio renacentista de dos plantas y pináculos, al fondo se van perdiendo por un difuminado suave otras construcciones.

Las figuras a pesar del movimiento que se les quiere hacer representar, adolecen de excesiva afectación, apenas si existen rasgos anatómicos, se le confiere así a la obra una blandura que la aleja de un completo logro plástico.

81.- **"Cuevas de Guadix". 1958**

Oleo sobre lienzo.
Dimensiones: 45 x 66 cms.
R.B.: CABALLERO, L. "Un pintor excepcional: Miguel Rodríguez-Acosta". Sur. Málaga, 11-3-1960.
ANONIMO. "Exposición de pintura de Rodríguez-Acosta". Ideal, Granada. 4-3-1960.

GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta . Catálogo de la exposición en la Casa de los Tiros, Excmo. Ayuntamiento de Granada. Granada, junio de 1959.

R.C.: Positivo color.

Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Las colinas terrosas y secas de Guadix se simplifican en tierra sombra natural, tierra siena tostada y ocre amarillo. En ese ambiente terroso se recortan los planos blancos y grises de las cuevas, creandose diferentes puntos de interés y contraste, siendo la zona central del formato donde se da el plano blanco más extenso y destacado. Localizándose allí la atracción perceptiva. Composición continua y secuencial.

Este paisaje ya se aleja en el planteamiento estético de "Paisaje" de 1950, (nº de cat. 10), inmerso en la corriente paisajística española del siglo XIX, la pincelada minuciosa; la verificación del detalle, el colorido riquísimo y espectacular, se tornan aquí en pinceladas amplias y sintetizadoras, preferencia por formas volumétricas generales y nítidas en menoscabo de la riqueza cromática. En esta obra se abandonan, por tanto, unos presupuestos ya dados y se interna en el área de influencia de la escuela de Madrid, ya en la década de los 40.

82.-**"Mojácar". 1958**

Oleo sobre lienzo

Dimensiones: 66 x 45 cms.

R.B.: GALLEGO MORELL, Antonio. Miguel Rodríguez-Acosta.

Catálogo de la Exposición de la Casa de los Tiros. Granada. Edit. Ayuntamiento de Granada. Junio 1959. Pág.9

R.C.: Positivo blanco y negro.
Localización: Colección Particular.

La presente obra se puede considerar como una investigación o profundización en el campo de los cuerpos geométricos de tres dimensiones, la preocupación por el cubo como forma geométrica sin desgajarla de su contenido figuracional. Existe el precedente fundamental en la historia del arte de nuestro siglo; "L'Estaque" de Georges Braque, en el que la formulación cubista emerge con fuerza, pero sin olvidar aún que representan los volúmenes de unas casas en un paisaje. De esta situación de equilibrio participa este óleo presentado en junio de 1959 en la Casa de los Tiros, si bien el aspecto figuracional pesa en esta obra más que cualquier otro.

Los volúmenes prismáticos de las viviendas de Mojácar se agolpan unos junto a otros subiendo la ladera, creando alternancias de orientación de formas y líneas, de formas iguales, separadas o acopladas, alternancias asimétricas de signos desiguales, gradaciones del tamaño de la forma y repeticiones; desprendiéndose de todo ello una armonía de volúmenes evidente.

La inspiración sobre la arquitectura popular, centrando la atención sobre formas con un especial sentido de desnudez, desprovista de adorno, de naturaleza geométrica-matemática, nos informa de un cierto cambio en el interés del artista por determinadas formas, hasta de una importante transformación o cambio en la

sicologia del artista. La predilección por lo geométrico y constructivo va adeterminar su diseño continuado en posteriores etapas. Por lo tanto, obra clave para comprender futuros cambios y transformaciones estilísticas de Rodríguez-Acosta.

La preferencia del tema escogido es indudable, ya que este paisaje es utilizado como paisaje de fondo en el mural de "Fe, Esperanza y Caridad" (nº de cat. 91) conservado en la Caja de Ahorros de Granada, siendo su dibujo casi idéntico, así como el colorido rico en ocres rojizos y tierras.

83.- **"Boceto para el mural Sagrada Familia". 1958**

Tinta china sobre papel
Dimensiones: 38 x 22 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo blanco y negro
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El dibujo es el esbozo de la idea originaria, la variación en cuanto a la composición definitiva supone invertir la situación de los personajes: Virgen y Niño pasan a la zona vertical derecha y San José a la vertical izquierda.

El volumen creado con una potente mancha, que modela los cuerpos en sencillo claroscuro, dista mucho de los planos geométricos y duros del cartón definitivo, aquí las formas son más blandas y la concreta organización por planos se desvanece en sombras y penumbras, con un grafismo y vibración puntillista pro

pios de la técnica utilizada.

Ausencia de rasgos en el rostro, o de paisaje de fondo que aparecerá en el posterior cartón. El fondo se concibe como un único plano cambiante en texturas y calidades, producidas por concentraciones y densidades de pigmento.

84.- **"Fe, Esperanza y Caridad" (Boceto para mural). 1958**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 108 x 66 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Estudio preparatorio para el mural definitivo. La división del espacio-formato en tres grandes zonas verticales, le dan a la composición una distribución de un tríptico, si a esto le añadimos el carácter narrativo y hagiográfico de la obra, su desarrollo en pasajes o episodios, nos encontramos ante una obra entroncada en las formulaciones de la pintura románica o gótica primitiva, no exenta de decantaciones o transformaciones dadas por estéticas contemporáneas.

En cada zona se distribuyen dos grupos de personajes, en actitudes que quieren dar la clave de determinados mensajes, en la zona vertical central los dos grupos se articulan en un orden piramidal, dándole peso e importancia al centro de la composición. La altura de esa pirámide parece coincidir con el eje vertical de toda la obra, éste actua como eje de simetría

que hace coincidir por homología los signos de las zonas verticales derecha e izquierda. Las líneas de tensión que unen las cabezas de los dos grupos laterales inferiores convergen en la base de la pirámide central, la arquitectura del fondo realza esa oblicuidad. Las escenografías arquitectónicas laterales ayudan a crear ritmos muy rígidos, compensados por la situación a diferentes alturas de los personajes. Del análisis global de la composición resulta una composición secuencial o contínua, de carácter dinámico, con fuerte estructuración horizontal-vertical, especialmente en el fondo, que le confiere rasgos de estaticidad.

Sobriedad en los grises del fondo arquitectónico, azul de Prusia de agua y cielo, caput mortum violeta, bermellón, tierra siena y blancos. Los pliegues de los ropajes y volúmenes muy simplificados, siendo el volumen concepto de primer orden en la realización. Texturas del fondo que reafirman los relieves de las materias representadas.

85.- **Estudio previo para "Fe, Esperanza y Caridad".1958**

Oleo sobre lienzo
Dimensiones:
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Estudio abocetado del barquero, integrante del grupo central que simboliza la Esperanza. Dibujo de medio cuerpo del personaje erguido, empuña un remo con las dos manos, dirige su mirada intensa hacia la

izquierda. Verticalidad del conjunto compensada por la oblicuidad del remo y brazo derecho.

Una tierra sombra verdosa sirve para manchar el fondo y construir los volúmenes primarios de pantalón y camiseta blancos, conseguidos al dejar inmaculada la imprimación del lienzo. En las carnaciones amarillos cromo, cadmio, bermellón, semiocultos y vibrando bajo ocre amarillo y tierra siena natural. La tierra verde actua preferentemente en la construcción de los volúmenes y sombras bien definidos del rostro, en el que se ha conseguido un buen resultado del análisis de sus caracteres.

Existe una gran distancia entre la concepción de este estudio y el personaje definitivo en "Fe, Esperanza y Caridad", los brazos y hombros desnudos de esta potente figura se ven cubiertos por ropajes en la obra definitiva, así como la mirada entre altiva y dulce del estudio pierde intensidad e interés en la obra final.

86.- **"Calascibetta (Enna. Sicilia)". 1958**

Oleo sobre tela
Dimensiones: 30 x 40 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

El paisaje reune características compositivas similares a las de algunos bocetos de paisaje: una gran masa montañosa en primer término cuya horizon

talidad se quiebra al rebasar la mitad del ancho del formato, al fondo, cadenas montañosas ondulantes, menos iluminadas que la del primer término: el centro de los volúmenes de las construcciones se encuentra en el eje vertical de la composición. Las aportaciones son sustanciales en lo referente a factura, técnica y realización. Las masas se empastan convenientemente, sombras y luces espesas, el paisaje está recortado, perfilado, el trazo es ágil y hábil, heredero de los virtuosismos de los paisajistas españoles del novecientos. El aire es transparente y sutil, dada la limpieza de tonos empleados. La luz potentísima sobre montaña y pueblo, de recortadas sombras azules, ponen el adecuado contrapunto a las oscuras colinas del fondo lamidas con el pincel.

La obra se entronca directamente con el paisajismo de Zuloaga y en menor medida con la segunda generación de paisajistas de la escuela de Carlos Haes.

87.- **"Bodegón de la cabeza y la perdiz". 1958**

Oleo sobre tela.
Dimensiones: 80 x 89 cms.
R.B.:
R.C.: Positivo color.
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Sobre el plano levemente oblícuo de la mesa se colocan distintos objetos verticales. La oblicuidad ascendente de izquierda a derecha de la mesa se opone a la oblicuidad descendente de los objetos, descenso marcado por la línea que une las alturas máxi

mas de aquéllos. En cuanto a la sensación de peso bárico, el desequilibrio hacia la mitad izquierda de la composición consecuencia de la verticalidad de las patas de la mesa y la gran masa de jaula y perdiz, se ve compensado por la acumulación de elementos verticales en el extremo derecho agudizando allí la sensación de peso.

Se utilizan tierras verdes, tierra verde tostada, ocres y pardo óxido muy texturizados. La primera base de pintura con aportación importante de materia, se consigue con aplicación de rojo inglés y ocre, la calidad mate general se puede deber al empleo de una tela apenas imprimida y muy absorvente. Un tono medio austero recorre toda la composición, en la que apenas se ha insistido en la valoración de la luz y sí en el aspecto tectónico del signo.

88.- **"Sagrada Familia". Cartón para mosaico. 1958**

Carboncillo sobre papel.
Dimensiones: 250 x 148 cms.
R.B.: XYR. "Dos notables obras pictóricas en el nuevo edificio de la Caja de Ahorros". Ideal, Granada, 12 de octubre de 1958.
R.C.: Positivo
Localización: Colección Miguel Rodríguez-Acosta. Granada

Boceto para el mosaico de la Caja de Ahorros de Granada. La Virgen se sitúa frontalmente mirando al punto de observación, con gesto sereno y reflexivo. Recoge con una mano al Niño, de pie sobre la rodilla de aquélla. A la derecha, contrastando con el luminoso grupo anterior, la imagen de mayor altura y gesto seve