

Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

**LUCIO MUÑOZ**  
**ÍNTIMO**

2000

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)

 MUSEO DE ARTE ABSTRACTO ESPAÑOL  
Diciembre Fundación Juan March



LUCIO MUÑOZ



LUCIO MUÑOZ



Lucio Muñoz en su estudio, 1996

**LUCIO MUÑOZ**  
*í n t i m o*

26 septiembre 2000 - 28 enero 2001

Museo de Arte Abstracto Español  
Cuenca

Fundación Juan March

## ÍNDICE

	Págs.
Presentación .....	5
Casas de Alma por Rodrigo Muñoz Avia .....	7
Obras .....	16
Biografía .....	41
Catálogo .....	43



Bajo el título *Lucio Muñoz íntimo*, la Fundación Juan March presenta en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca una exposición de 33 obras realizadas entre 1953 y 1997 por una de las figuras más relevantes del informalismo español del siglo XX.

La exposición nos acerca, desde el silencio y la intimidad de la mirada, al proceso creativo de Lucio Muñoz; un proceso vital en el que la literatura y la música fueron estímulos constantes de su creación plástica. Sus obras se presentan como evocaciones de un mundo interior; espacios para la reflexión, sugerencias para comprender el mundo.

Esta selección de obras íntimas, de pequeño y mediano formato, ofrece un recorrido por las diferentes etapas del artista, en las que muestra la capacidad expresiva de la materia. Su constante afán investigador le llevó a adentrarse en las posibilidades de los materiales. La madera, protagonista indiscutible, se ofrece pintada, tallada, arañada, astillada, quemada; ennegrecida y misteriosa en sus primeras obras, y luminosa, desnuda y serena en las últimas. La utilización del papel en un momento determinado le proporcionó espontaneidad, flexibilidad e independencia. Junto a sus paisajes interiores, emocionales y misteriosos se presentan composiciones arquitectónicas y objetuales en un progresivo despojamiento material; una simplicidad formal, que también se verá reflejada en los títulos.

La Fundación Juan March agradece a la familia de Lucio Muñoz su generosa colaboración: a Amalia Avia, su esposa, y a sus hijos, Lucio, Nicolás, Diego y, especialmente a Rodrigo, que ha hecho posible la presentación de esta exposición en Cuenca.

Cuenca, septiembre 2000



33. Casa de Alma 1, 1997

## CASAS DE ALMA

Rodrigo Muñoz Avia

Hay en el estudio de mi padre algunos cuadros que son tímidos. Cuando la Fundación Juan March nos propuso una exposición sobre Lucio Muñoz en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, con obra de pequeño formato y con cierto carácter retrospectivo, dudé que aquello fuera posible. Dudé sobre la posibilidad de ofrecer un panorama lo suficientemente rico de la pintura de mi padre en sus diversas épocas, pues sólo en los años 90 se prodigó en el pequeño formato, y dudé del posible resultado de una selección que ya pronosticaba coja, heterogénea y alejada del rigor y temperamento al que nos tiene acostumbrados la obra de Lucio Muñoz.

Fuimos al estudio, corrimos las cortinas, abrimos las persianas y el almacén se inundó de luz. Comencé a buscar algunos de los cuadros pequeños que yo recordaba. Busqué, rebusqué y las obras fueron saliendo. Primero una, luego dos, tres. Consulté listas y catálogos. Poco a poco fuimos entusiasmándonos con la calidad de las obras, su misterio, su sutileza. Apenas sin darnos cuenta amontonamos los cuadros en las paredes, tapamos unos con otros, nos dejamos llevar por la emoción de cada nuevo impacto visual. Recordé entonces algunos cuadros que no estaban en el estudio, como el collage *La campaña de Sargón* que mi padre le dedicara a mi madre. Bajé al dormitorio de mi madre y me llevé el collage colgado a los pies de su cama. Después pensé en algunas obras de aprendizaje y también en algunos bocetos y en sus papeles de los años 90. Busqué en los estantes. Aparté los cuadros grandes y poco a poco fui encontrando lo que buscaba.

Reposamos un momento. Bien, probablemente ya estaba. ¿Qué es lo que teníamos? La respuesta saltaba a la vista: teníamos el estudio mucho más desordenado.

Poner orden no fue muy difícil y mereció la pena. Colocamos los cuadros por orden cronológico, apoyados en la pared en una larga fila, y nos retiramos a ver el efecto. Entonces se consumó el milagro, una nueva confirmación de la prodigiosa tesis holística: el todo es más que la suma de la partes. Aquellas pequeñas joyas, aquellas diminutas piezas concebidas para la contemplación individual, tan poco acostumbradas al trabajo en equipo, tan reacias aparentemente a la convivencia, configuraban una extraña unidad, se complementaban en una

dimensión superior. Y lo más importante de todo: esa unidad resultante, la armonía, la poesía del conjunto, era Lucio Muñoz. La coherencia de este pintor no deja resquicios en su obra. Aunque hubiéramos querido ir a por sus obras más desconocidas y recónditas, también habríamos topado con las claves formales de su pintura, y por encima de eso, con el talante de su personalidad artística, la pintura concebida como lenguaje del espíritu.

No tengo que decir que salimos enormemente satisfechos del estudio. Los pequeños Lucio Muñoz habían salido a pasear, se habían encontrado y unido, y se mostraban con una arrogancia y seguridad que nos sobrecogía. Acostumbrados a una lucha desproporcionada con cuadros muchos más grandes que ellos, ahora, al ver la luz con sus iguales, tenían la oportunidad de mostrarse tal cual eran. Sólo cuando las sinfonías de Bruckner terminan, por la noche, en el silencio, podemos escuchar los *Impromptus* de Schubert. Ésta es la vocación de la presente exposición: enseñar estas obras, permitir que convivan en un ámbito tranquilo, sin perturbaciones que ahoguen su rica y frágil sonoridad.

Hemos querido poner el foco en una vertiente menos conocida de Lucio Muñoz. Hemos puesto entre paréntesis sus espectaculares murales o sus grandes formatos, los tableros raspados, quemados y magullados, los torbellinos románticos, las grandes presencias objetuales, orgánicas o arquitectónicas. Nos hemos fijado en los cuadros más pequeños y en las piezas menos vistas, aquellas obras que, aún no siendo necesariamente pequeñas, tengan un aliento reposado, sutil, sostenido. Todo esto da la visión de un Lucio Muñoz que hemos llamado "íntimo", de cámara. Pretendemos contar una historia oculta, una suerte de hilo conductor que permanece por debajo de todos los avatares personales y profesionales, como un ruido de fondo que siempre está ahí, la soledad de una tarde cualquiera en el estudio, un vaso de agua, una silla, el *Orfeo* de Monteverdi, y sobre la mesa unos trozos de madera, recortes de papel, pigmentos con los que componer el temblor de una presencia.

He convivido con mi padre durante treinta y un años y son muchas las veces que le he visto trabajar. Sé que las sensaciones en el estudio no siempre son las mismas. Lejos del ideal de aislamiento, el estudio es permeable a innumerables influencias externas. Cambia la luz con los días, cambia la temperatura con las estaciones, algunas mañanas el teléfono suena incansablemente, los transportistas llaman al timbre, alguien se ha llevado el martillo y también el taladro, las interferencias de Radio 2 son cada vez mayores. ¿Quién ha dicho que el estudio es un remanso de paz, la clausura de cuatro paredes donde pintor y cuadro se encuentran cara a cara? ¿Quién ha dicho que debe ser así? Las interrupciones del trabajo, los ecos del gran griterío que agita la sociedad en torno, pueden ser molestos, y, en ocasiones, irritantes,

pero en cierto modo son indispensables. Sé que mi padre, sobreponiéndose a ciertas salpicaduras que no dejaban de molestarle, admitía de buen grado cierta permeabilidad en el estudio, algo de oxígeno que renovara una atmósfera enrarecida, que cambiara de registro la relación a veces enquistada con el cuadro, y creara distancias con él, nuevas formas de aproximarse y mirarse.

Es la vida la que entra por las ventanas y puertas del estudio. Es la vida la que se cuele por el teléfono o la radio y genera en el pintor estados de ánimo muy variados. Él mismo, cuando entraba por la mañana al estudio, rompiendo también la barrera de aislamiento, traía consigo una buena dosis de vida. Mi padre no era un científico que trabajara con algoritmos fijos e impermeables a lo humano. Su trabajo no consistía en perseguir la objetividad. Al contrario, su trabajo consistía en generar la subjetividad. Aun sabedor del fundamental papel de contención que la razón debía jugar en su pintura, se negó siempre a congelar el deseo, a pintar sólo con el discurso, a que el espíritu y la emoción no estuvieran en su pintura. “El deseo ha sido secuestrado, no está muerto”, escribía mi padre en el cuaderno de notas que reproducimos, bajo uno de esos *impromptus* o bocetos pintados con acuarela.



Los que conocíamos bien a mi padre pensamos que en el enunciado de la exposición (“Lucio Muñoz íntimo”) puede haber algo incompatible con su forma de ser. Pensamos que a mi padre probablemente se le revolverían las tripas y torcería los labios al oír hablar de la idea de intimidad referida a él. Pocas personas tan pudorosas y enemigas del exhibicionismo. Pocas personas tan reacias a hablar de sí mismas o a contar sus problemas a los demás.

La reflexión, en primer lugar, y la observación de las obras expuestas, en segundo lugar, mitigan poco a poco nuestro temor. Cuando hablamos de intimidad no hablamos de privacidad. Intimidad es lo que uno guarda en su interior: sus sentimientos, sus pensamientos. Privacidad es lo que uno guarda dentro de su casa. Las estrellas de la prensa rosa viven de enseñar su privacidad (aunque pueda ser ficticia). Pero el músico, el poeta o el pintor, viven de enseñar su intimidad, de indagar en ella, de profundizar en un lenguaje que la exteriorice.

Comunican su intimidad con nuestra intimidad, y lo hacen con un lenguaje no explícito, de gran poder sintético, y que trasciende la superficie del mundo en que vivimos. En cierto modo el pintor, cuando pinta, cuenta con el otro, el espectador, y admite su presencia en el estudio. Enseñar un cuadro tiene ya algo impúdico.

Y aquí es donde topamos con el fondo del conflicto. El temor de mi padre, temor que en cierto modo nos traslada ahora, no es el temor de ver violada su intimidad, sino el de violar la intimidad de los demás con la suya. Su rechazo de la intimidad es un problema de pudor, reserva, educación. No era una persona celosa de lo suyo, un guardián desconfiado de todo lo que le pertenecía. Al contrario, era generoso y comunicativo, y su único afán era no importunar a los demás con sus miserias. Y en la definición del concepto de miseria, o de cualquier otro semejante, es donde mi padre operaba con un rigor inquebrantable. En su actitud subyacía la idea de que las personas que más airean su intimidad son las que más carecen de ella.

En su caso no hay duda de que gozaba de una intimidad muy rica. Su mirada ya nos advertía de la profundidad de su vida interior. En ella parecía averiguarse el río de su infancia, el misterio de un bosque al amanecer, la curvatura de los océanos. Su amor por la música y la literatura enriquecían aún más su conciencia autónoma y llena de recovecos. Pero era reacio a dejarla ver. Ni siquiera con la pintura –su válvula de escape– dejó nunca de ser riguroso. Daba igual: la riqueza interior era tal que, por muchos muros de contención que pusiera, siempre acababa filtrándose o desbordándose por algún lado.

Todo esto nos ha hecho ser sumamente cuidadosos y no desplazar los límites del lugar donde los habría colocado mi padre. Al mismo tiempo nos ha hecho más conscientes del valor que tiene la muestra y del privilegio que supone enfrentarse a ella de esta manera. Una vertiente de Lucio Muñoz, otras veces aislada o inconscientemente reprimida, sale tal cual a la luz. Lo que le diríamos a mi padre es: tranquilo, tus cuadros, tu intimidad, no nos importunan en absoluto.

El rigor que mi padre aplicaba a su pintura guarda una estrecha relación con el rechazo a lo que podríamos llamar “exquisitez”. Entender esto nos ayudará seguramente a entender por qué mi padre se prodigó tan poco, sobre todo en algunas épocas, en el pequeño formato. Era un pintor sin concesiones. Tenía un gusto exquisito y una sensibilidad extrema que siempre se preocupó de censurarse: prohibirse lo demasiado bonito, no caer en la mera acaricia a los sentidos, el buen gusto, el diseño. Visité con él el estudio de un pintor joven. Después de ver los cuadros, mi padre le dijo: “tienes demasiado buen gusto, demasiada facilidad, y eso, aunque no lo parezca, es un problema. Tienes que pelearte más con el cuadro, excavar en él hasta

encontrar *verdad*". En otro lugar hablé ya de "la verdad de los fósiles" referida a la obra de mi padre, y recurro de nuevo a esta idea para señalar el empeño de mi padre por alcanzar la naturalidad y sinceridad en el cuadro, la verdad, la misma que hay en los fósiles durante siglos enterrados. Si algo no hay en los fósiles es facilidad.

En la conferencia "Buscar y encontrar", leída en 1992, mi padre, a modo de máxima que él solía respetar, daba el siguiente consejo: "No aferrarte a ningún acierto parcial, no arropar ni adornar los aciertos, porque esta actitud suele ser fatal", y añadía que en ese caso "...estarás confundiendo creatividad con bien hacer, y el acierto superficialmente grato con el arte". Ésta era la actitud de mi padre, la que trataba de hacerle ver a aquel pintor joven al que visitamos. Mi padre distinguía muy claramente entre el mero buen gusto y el verdadero arte. En aquellos cuadros que sólo tienen buen gusto es precisamente el buen gusto –el gusto de una época, los cánones de la sensibilidad imperante– quien pinta el cuadro. Ése es un peligro que siempre hay que mantener a raya. El pintor de genio, el artista con personalidad, es capaz de sobreponerse a ese gusto y crear su propio lenguaje, en un proceso que puede ser más complicado o menos, más intuitivo o menos, más consciente del contexto en el que se ubica su obra o menos, pero en definitiva siempre libre. Y si en algún lugar iba a encontrar mi padre ese lenguaje propio y libre era en el mediano y gran formato, pues ahí es donde él tendría que dar más de sí, lejos de la inercia del preciosismo que podría apropiarse de los cuadros más pequeños.

Al centrarnos definitivamente en la selección de obras que se expone, que sin pretender ofrecer una antología exhaustiva, sí recorre las épocas fundamentales del artista, observamos algunas pautas y transiciones muy señaladas. La más llamativa –un solo golpe de vista nos lo advierte– es la evolución cromática hacia tonos más claros y luminosos. Está es una constante en casi todos los pintores de su generación, ya muchas veces reseñada y analizada. En el caso de Lucio Muñoz resulta evidente la progresiva sustitución de las iniciales maderas ennegrecidas por otras de mayor profusión cromática y lumínica, hasta alcanzar una última etapa donde el color de la madera suele dejarse intacto o a veces incluso se blanquea voluntariamente con lejía.

Nos fijamos más pormenorizadamente en la muestra.

Los primeros cuadros que encontramos, respetando la siempre clarificadora ordenación cronológica, *Las pirámides* (1953-54) y *Collage* (1956), son dos magníficas muestras de lo que podríamos llamar periodo de formación o gestación del lenguaje. Con clara

influencia de Klee el primero, de cariz más informalista el segundo, en ambos es ya patente la impronta personal de la pintura de Lucio Muñoz, y su fina y nunca gratuita sensibilidad. Como representantes de los primeros 60, uno de los periodos más fértiles y aplaudidos en la obra de mi padre, encontramos el *Homenaje a la Niña de los Peines* y *Landor*, ambos de 1960. Ésta es una época de consolidación en el lenguaje pictórico –también consolidación profesional– presidida por un rigor y contundencia extremos, tal como apreciamos en la tabla *Landor*. El *Homenaje a la Niña de los Peines*, aún estando tocado por ese mismo carácter, ofrece una vertiente excepcionalmente expresionista, motivada seguramente por la singularidad del personaje al que se dedica. En *Proyecto en Altura III* (1966) las maderas planas, ennegrecidas y arañadas de los primeros 60 se están sustituyendo por formas más recortadas y cada vez más tendentes hacia lo orgánico. En este cuadro, y más claramente aún en *H. Stockman* (1970), encontramos ya uno de los rasgos definitorios durante muchos años de la pintura de Lucio Muñoz: la línea del horizonte. Se trata de dos obras poco conocidas, y muy serenas para la época. Inauguran ese universo propio en el que cada cuadro parece el retrato de una metamórfica criatura en su hábitat natural. La misma serenidad, el mismo universo, encontramos en *Carpia Yis* (1979) y *Romua 3* (1980), sólo que en ellos, casi diez años después, ha entrado la luz. Es la época en que mi padre decía haber sacado los fantasmas a pasear en pleno mediodía. “La poética del misterio a plena luz, sin trucos, o con trucos más sutiles”, decía. Representan también la tendencia de mi padre a bautizar sus criaturas con nombres inventados. No sé de dónde viene el nombre de *Carpia Yis*; sí sé que el nombre de *Romua* se hizo al juntar las primeras sílabas de mi nombre y apellidos.





Los *Bocetos de las Puertas de la Casa del Cordón de Burgos* (1986) son una rara ocasión, sobre todo en esa época, de disfrutar de la faceta más exquisita de Lucio Muñoz. Las concesiones al color y la geometría deben atribuirse sin duda a la singularidad del proyecto. Liberado del autoimpuesto deber de coherencia plástica, imaginamos a mi padre disfrutando con la construcción meticulosa de estos collages refinados. De la misma época, un periodo de transición en el que por un escaso lapso de dos o tres años el papel se adueña de su pintura, son el incatalogable *Alba 27* (1986), donde las anteriores formas orgánicas se han convertido en una suerte de espectro inapresable, y el romántico y nocturno *Lago Brinto* (1987).

*Ruk de agosto* (1989), *Grina de Sequeros* (1989), *Sin título 2* (1991), *Idis de Marzo* (1991) y *Doble Ruk* (1991-93) son una muestra de la evolución desde lo orgánico y paisajístico a lo arquitectónico. Es esa época de final de los 80 y principio de los 90 en la que, de vuelta a la madera, se utilizan con profusión las colas, tierras y pigmentaciones agitadas. En concreto *Grina de Sequeros* es uno de mis cuadros favoritos en la exposición.

Los cuadros de los años 1994 y 1995, así como los de 1997, son una cuidadísima selección del periodo final en la pintura de mi padre. *Tabla 34-94* no es un cuadro pequeño, pero la simplicidad y sensibilidad extremas con las que está tratada la superficie lo convierten en una joya más. En *Yubal*, *Shofar 1*, *Para Nabu* y *Ziggurat* descubrimos la pasión de mi padre por el arte de las culturas mesopotámicas. Como ya he descrito alguna vez, son obras que se alejan de nuestro tiempo, que buscan la fuente lejana, el silencio de las vasijas y las piezas de arqueología. *Yubal*, en el lenguaje de los asirios, cuidadosamente anotado por mi padre en su glosario particular, es el patrón de los músicos; *Shofar* resulta ser un instrumento ritual en forma de cuerno; *Nabu* es el dios de la escritura y de los escribas, y los *Ziggurat* son las conocidas pirámides escalonadas de la arquitectura sagrada mesopotámica. Es un periodo de clasicismo en la pintura de mi padre, de equilibrio y simplicidad formal. En él, la madera, noble, ancestral y dorada, se convierte en el portavoz de una gran sabiduría pictórica. Sólo después de un largo viaje, después de un ajetreado periplo artístico, es posible la simplicidad.

En las obras de 1997, su último año como pintor, la desnudez de la madera es todavía más acusada. No hay veladuras, no hay apenas materiales superpuestos. Todo lo más, como decíamos antes, la madera se blanquea voluntariamente con lejía, acentuando su desnudez. La desnudez y pureza de estos cuadros queda también reflejada en los títulos (*N-97*, *K-97* o *Tabla 16-97*), con los que Lucio Muñoz quería ahuyentar cualquier resonancia literaria o real que influyera en la observación del cuadro. *Casa de Alma 1* constituye una afortunada excepción. Encontramos en ella una emocionante réplica de las Casas de Alma primitivas (egipcias o chinas)

utilizadas en los enterramientos, una suerte de receptáculos de barro, vasijas, diminutas casas que simbolizaban el lugar donde quedaba guardada el alma de los muertos.

En una categoría diferente a la de las tablas, pero nunca más pertinente su inclusión en una exposición, se sitúan los papeles y collages. Los papeles (*Papel 35-93* y *Papel 39-93*) representan uno de esos beneficios tangenciales que la técnica del grabado aportó a la pintura de mi padre. En ellos trabajaba con pasta de papel empapada que colocaba sobre un soporte de madera, lo que le permitía una gran libertad y rapidez en los cambios, todo lo contrario de lo que ocurría con el grabado o con la madera, un material mucho menos dócil. En los collages, el refinamiento que se anunciaba ya en los papeles llega a su grado máximo, y para el espectador que no los conozca será una sorpresa descubrir esta variante plástica de la obra de Lucio Muñoz. Entre ellos, *La campaña de Sargón* es un regalo personal de mi padre a mi madre, y está basado en un relieve asirio del siglo VIII a.C. expuesto en el Louvre.

He explicado ya, al hablar del rechazo de la “exquisitez”, la que yo consideraba razón fundamental por la que mi padre no se prodigó antes de los años 90 en el pequeño formato. Ahora me gustaría señalar algunas razones de este cambio de actitud en la última etapa de su pintura. La primera de ellas habría que colocarla alrededor del ya comentado descubrimiento de los papeles en el año 1992 y el placer hallado con ese trabajo mucho más minucioso. Ninguno podemos olvidar la delectación con que mi padre nos enseñaba los diversos tipos de papel que se traía de una tienda del *Marais* parisino. Otra de las razones del cultivo de lo que él llamaba *minis* derivaba de la cada vez mayor dificultad que mi padre encontraba para mover los cuadros grandes. Siempre los había movido él solo (ninguno de nosotros supo nunca imitar su primoroso juego de equilibrios sobre las esquinas del cuadro), pero en los últimos tiempos los formatos eran demasiado grandes y cada vez se hacía más necesario solicitar ayuda para desplazarlos o siquiera levantarlos del suelo. No hace falta explicar demasiado el placer que mi padre podía encontrar al trabajar en los *minis*, sentado en un taburete, sobre una gran mesa repleta de materiales manejables y siempre cercanos.

A todo esto hay que añadir la razón seguramente más importante. El propio carácter de la pintura de Lucio Muñoz en los 90 permite más fácilmente la aproximación al pequeño formato. Hay que entender cómo en anteriores épocas la tendencia orgánica y paisajista de su pintura hacían muy difícil la utilización de los tamaños más pequeños. Sin espacio, sin una atmósfera que respirar, aquellos seres y paisajes corrían peligro de ahogarse. La exuberancia material y cromática se veían cercenadas en tan poco espacio, y precisamente esto es lo que otorga el valor exclusivo a las piezas exhibidas. En la obra de los años 90, la índole compositiva,

arquitectónica y objetual de la pintura de Lucio Muñoz cambió notablemente las cosas. La acción del pintor sobre el cuadro cada vez se hacía notar menos: su aquilatado lenguaje era capaz de convertir un pequeño trozo de materia en una obra maestra.

Termino ya. No sé hasta qué punto la intimidad revelada en las obras de mi padre congeniará con la intimidad de los espectadores, aunque puedo imaginarlo. Tampoco sé hasta qué punto yo he sabido transmitir en este texto parte de lo que conozco sobre la obra y la persona de mi padre. Doy fe de que lo he intentado y de que la cercanía evidente con la que he vivido la personalidad de mi padre me autoriza a hacerlo. Nada me ha hecho más feliz en los últimos dos años que el descubrimiento de la foto que acompaña este texto. En ella aparece mi padre pintando y detrás, ligeramente desenfocado, confundido con el propio entorno del estudio, se averigua la figura de un niño de cinco o seis años, yo. Ni la actitud de mi padre, ni la expresión de su cara, indican que su intimidad, el ritmo del trabajo cotidiano y solitario, estén alterados por la injerencia de ningún elemento externo. Sólo al fijarnos en la mano del pintor descubrimos detrás, en ese segundo plano borroso y neutro, la mirada callada y atenta del niño. Su boca está oculta tras la mano que pinta, como si la composición de esta imagen quisiera enseñarnos que allí, para el espectador, sólo el silencio es posible, sólo los ojos son necesarios. Hay ciertas imágenes en las que nada parece casualidad.

Ahora, en la ciudad de Cuenca, en el Museo de Arte Abstracto, el espectador tiene la oportunidad de acercarse un poco más a la pintura de Lucio Muñoz. Se trata de una selección de 33 obras de cámara, pequeñas casas de alma donde mi padre, día a día, año tras año, guardó copias de su propia alma, una y múltiple a la vez, siempre la misma y siempre distinta.

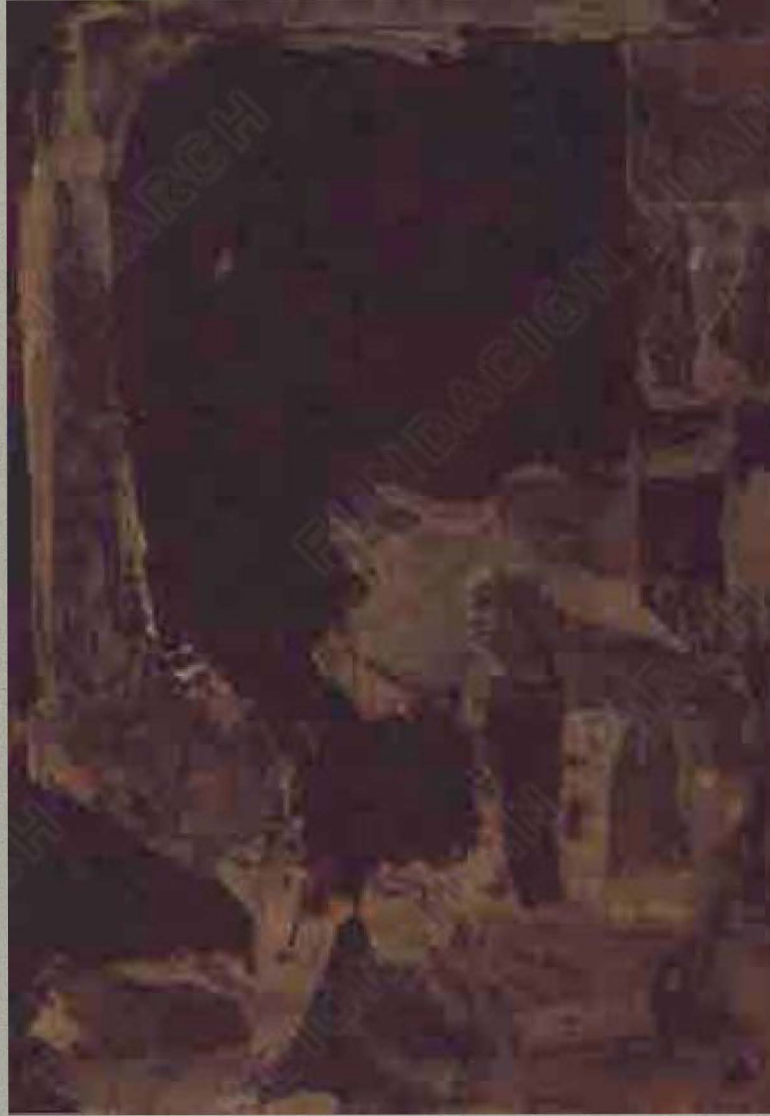


Lucio Muñoz y Rodrigo Muñoz Avía, 1971

# OBRAS



1. Las pirámides, 1953-54



2. Collage, 1956



3. Homenaje a la Niña de los Peines, 1960



4. Landor, 1960





5. Proyecto en altura III, 1966



6. Homenaje a Stockman, 1970

7. Carpia Yis, 1979



8. Romua 3, 1980





9. Alba 27, 1986



10-11-12. Puerta de la Casa del Cordón de Burgos (bocetos), 1986



13. Lago Brinto, 1987



14. Grina de Sequeros, 1989

15. Ruk de Agosto, 1989



16. Sin título 2, 1991





17. Idis de Marzo, 1991



18. Doble Ruk, 1991-93





19. Papel 35-93, 1993



20. Papel 39-93, 1993



21. Tabla 34-94, 1994



22. La campaña de Sargón – para Amalia, 1994



29. Collage 16-97, 1996-97



23. Shofar I, 1995



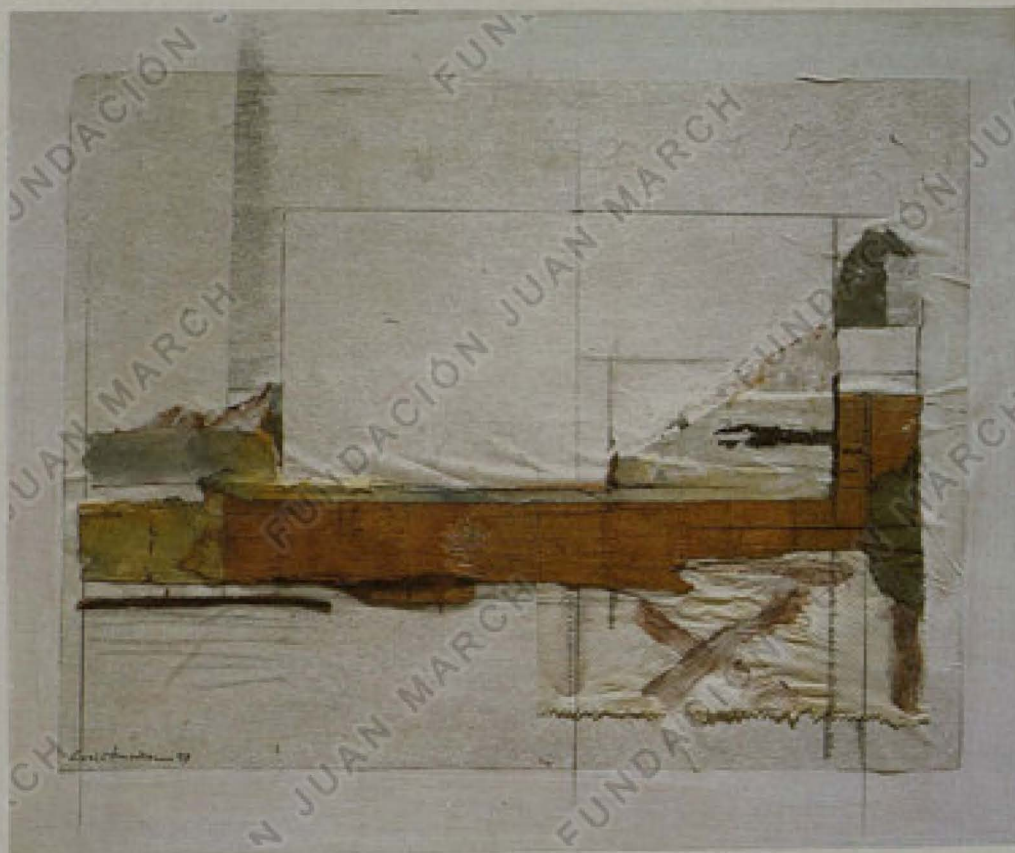
25. Para Nabu, 1995



24. Yubal, 1995



26. Ziggurat, 1995



27. Collage 1-97, 1997





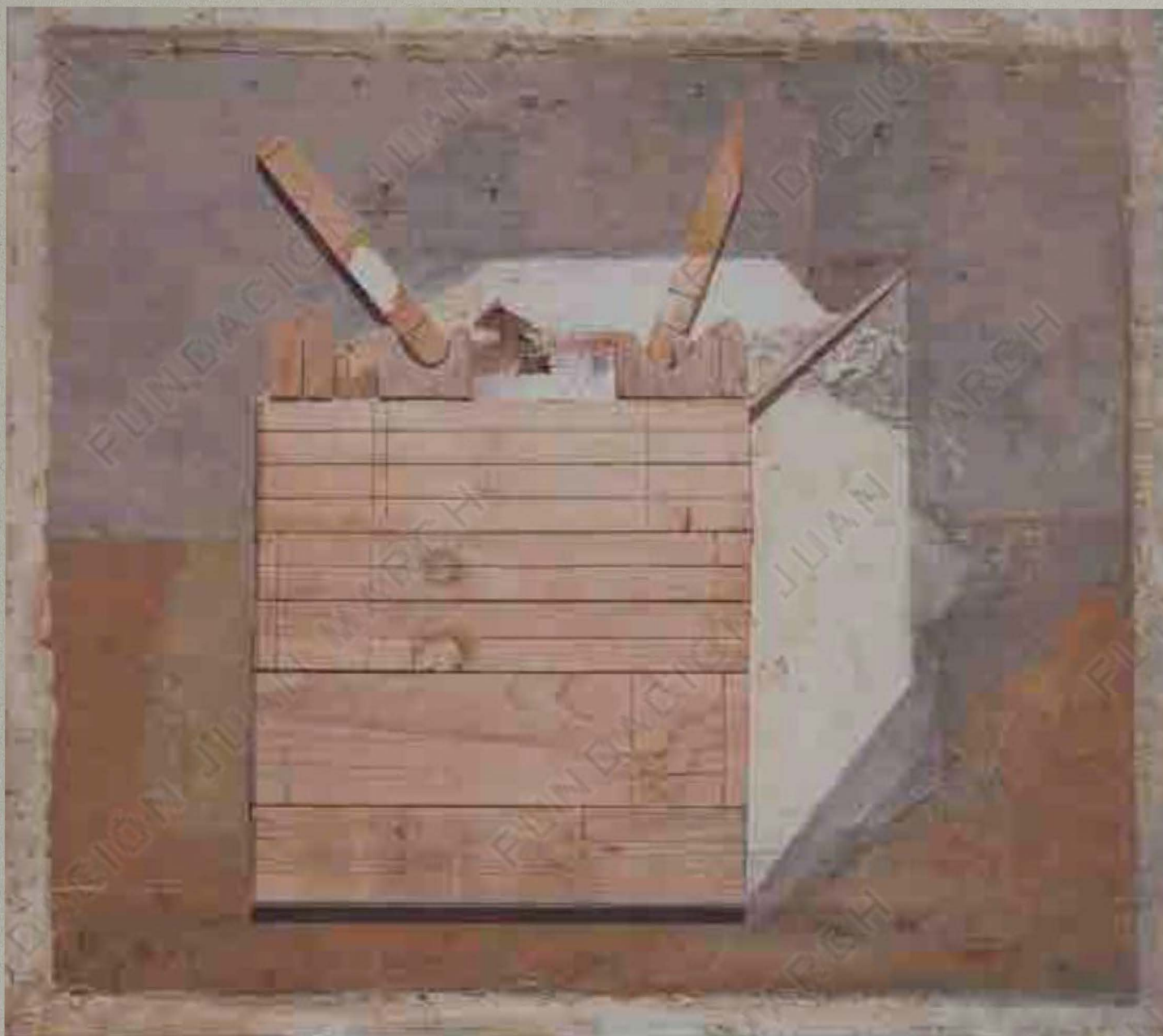
28. Collage 9-97, 1997



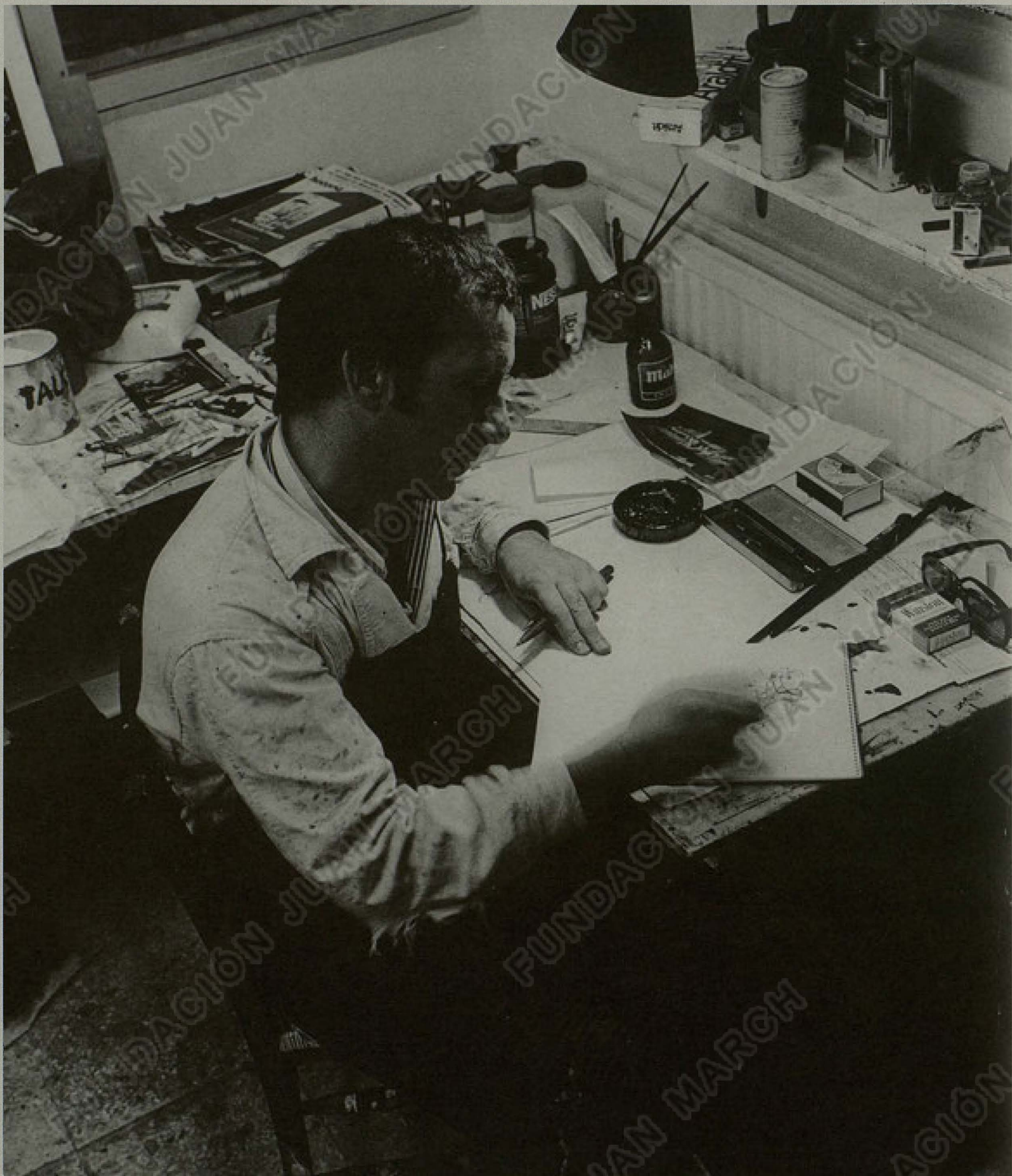
31. N-97, 1997



30. K-97, 1997



32. Tabla 16-97, 1997



Lucio Muñoz dibujando, 1977

## BIOGRAFÍA

Lucio Muñoz nace el 27 de diciembre de 1929 en Madrid. Es el menor de cinco hermanos. Cuando sólo tiene cinco años, fallece su madre, y un año después comienza la guerra, que pasa principalmente en el pueblo de su madre, Córcoles (Guadalajara). Acabada la guerra, comienza a estudiar en el Colegio de los Agustinos de la calle del Barco de Madrid, pero seis años más tarde, es expulsado por sus malas notas. Lucio Muñoz tiene quince años y trabaja durante un año en la tienda de comestibles de su padre.

Su relación con la pintura comienza a los doce años, al descubrir el Museo del Prado, que le fascina. Empieza a copiar portadas de novelas y revistas con una técnica híbrida entre óleo y acuarela. En 1946-47, tras dejar la tienda de su padre, asiste por primera vez a clases de pintura, con Eduardo Navarro y Eduardo Peña. En el año 1949 inicia sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, donde conoce a algunos de sus mejores amigos: Antonio López, Julio López Hernández o Joaquín Ramo. Un año después comienza a trabajar en el estudio de Eduardo Chicharro, pintor y poeta fundador del postismo, que se convierte en su auténtico maestro. En 1954 termina la carrera, y durante el viaje de fin de curso a París, conoce a Amalia Avia, con la que se casa años más tarde. En 1955 recibe una beca del Gobierno francés y reside en París hasta finales de 1956. A su vuelta realiza su primera exposición individual en la Galería Dintel de Santander (1955), y partir de 1959 participa en las más importantes exposiciones de pintura española en todo el mundo, como la XXX Bienal de Venecia en 1960.

En 1962 se le encarga por Concurso Nacional un mural de 620 m<sup>2</sup> para el santuario de Aránzazu (Guipúzcoa), por el cual obtiene la Medalla de Oro en la IV Bienal de Arte Sacro de Salzburgo. En 1963 expone en la Galería Staempfli de Nueva York, y en 1964 se inaugura la Galería Juana Mordó, a cuyo grupo de pintores pertenece desde su fundación hasta 1991. En 1972 participa en la *Documenta* de Kassel.

En 1982-83 se le concede el Primer Premio de Grabado en la Feria Internacional de Arte Gráfico, Arteder, Bilbao, y el Premio Nacional de Artes Plásticas. El Centro de Arte Reina Sofía de Madrid organiza en 1988 una gran exposición antológica sobre su obra, que se ve también en la Fundación Gulbenkian de Lisboa. Un año después se edita la monografía *Lucio Muñoz*, por Lerner & Lerner, Madrid, y Rizzoli, Nueva York.

Firma un contrato en exclusiva con la Galería Marlborough (1991). En esta década recibe la medalla de oro de las Bellas Artes (1993) y el Premio de la Asociación Española de Críticos de Arte (1996). En 1995 realiza dos murales para el nuevo edificio de la Unión Europea en Bruselas.

En 1997 comienza los trabajos para el mural *La Ciudad inacabada*, de 12 por 11,5 metros, situado en el hemicycle del nuevo edificio de la Asamblea de Madrid en Vallecas. El 24 mayo de 1998, pocos días después de la finalización del mural, muere en Madrid.



# CATÁLOGO

1. Las pirámides, 1953-54  
36 x 50 cm.  
Cera sobre papel
2. Collage, 1956  
50 x 34 cm.  
Collage
3. Homenaje a la Niña de los Peines, 1960  
60 x 73 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
4. Landor, 1960  
130 x 97 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
5. Proyecto en altura III, 1966  
130 x 160 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
6. Homenaje a Stockman, 1970  
60 x 73 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
7. Carpia Yis, 1979  
65 x 54 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
8. Romua 3, 1980  
33 x 43 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
9. Alba 27, 1986  
65 x 54 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
10. Puerta de la Casa del Cordón de Burgos (boceto 1), 1986  
29 x 16 cm.  
Técnica mixta sobre papel
11. Puerta de la Casa del Cordón de Burgos (boceto 2), 1986  
29 x 16 cm.  
Técnica mixta sobre papel
12. Puerta de la Casa del Cordón de Burgos (boceto 3), 1986  
29 x 16 cm.  
Técnica mixta sobre papel
13. Lago Brinto, 1987  
60 x 73 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
14. Grina de Sequeros, 1989  
60 x 73 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
15. Ruk de Agosto, 1989  
60 x 73 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
16. Sin título 2, 1991  
40 x 25 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
17. Idis de Marzo, 1991  
73 x 60 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
18. Doble Ruk, 1991-93  
61 x 70 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
19. Papel 35-93, 1993  
41 x 33 cm.  
Técnica mixta sobre papel
20. Papel 39-93, 1993  
33 x 41 cm.  
Técnica mixta sobre papel
21. Tabla 34-94, 1994  
130 x 97 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
22. La campaña de Sargón – para Amalia, 1994  
50 x 40 cm.  
Técnica mixta sobre papel
23. Shofar I, 1995  
42 x 33 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
24. Yubal, 1995  
25 x 20 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
25. Para Nabu, 1995  
42 x 33 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
26. Ziggurat, 1995  
33 x 42 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
27. Collage 1-97, 1997  
54 x 65 cm.  
Técnica mixta sobre papel
28. Collage 9-97, 1997  
65 x 54 cm.  
Técnica mixta sobre papel
29. Collage 16-97, 1996-97  
78 x 55 cm.  
Técnica mixta sobre papel
30. K-97, 1997  
33 x 42 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
31. N-97, 1997  
25 x 33 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
32. Tabla 16-97, 1997  
79 x 89 cm.  
Técnica mixta sobre tabla
33. Casa de Alma 1, 1997  
25 x 20 cm.  
Técnica mixta sobre tabla

## CRÉDITOS

© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2000  
© Vegap. Madrid, 2000

Texto: Rodrigo Muñoz Avia

Diseño catálogo: Jordi Teixidor

Créditos fotográficos:  
© Nicolás Muñoz Avia, Madrid

Fotomecánica e impresión: Gráficas Jomagar, S.L.  
ISBN: 84-7075-489-0 Fundación Juan March  
ISBN: 84-89935-16-5 Editorial de Arte y Ciencia  
Depósito Legal: M. 34.744-2000





