

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

- DEPARTAMENTO DE PINTURA-

PROGRAMA DE DOCTORADO:

PINTURA Y CONSERVACIÓN- RESTAURACIÓN

TESIS DOCTORAL

OCAÑA, ARTISTA Y MITO CONTRACULTURAL.

ANÁLISIS DE LA FIGURA Y LEGADO ARTÍSTICO DE JOSÉ PÉREZ

OCAÑA (1947- 1983) COMO TESTIMONIO Y PRODUCTO

SOCIOCULTURAL DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.

PRESENTADA POR:

JOSÉ NARANJO FERRARI

DIRIGIDA POR:

DÑA. CARMEN ANDREU LARA

SEVILLA, 2013

OCAÑA, ARTISTA Y MITO CONTRACULTURAL.
ANÁLISIS DE LA FIGURA Y LEGADO ARTÍSTICO DE JOSÉ PÉREZ
OCAÑA (1947- 1983) COMO TESTIMONIO Y PRODUCTO
SOCIOCULTURAL DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA.

ÍNDICE.

	Pág.
Agradecimientos.	
Introducción.	
1. BIOGRAFÍA.....	1
1.1. EL PUEBLO: CANTILLAA 1947- 1971.....	1
1.2. BARCELONA 1971- 1983.....	15
1.2.1. Comienzos.....	15
1.2.2. Ocaña en Las Ramblas, creación del personaje.....	18
1.3. MUERTE. REPERCUSIÓN.....	47
2. PANORAMA SOCIO- CULTURAL Y POLÍTICO.....	63
2.1. UNA SOCIEDAD EN TRANSICIÓN.....	63
2.1.1. Andalucía rural. 1947- 1971.....	63
2.1.2. Barcelona libertaria. 1971- 1983.....	69
2.2. RESEÑAS DEL MOVIMIENTO HOMOSEXUAL EN ESPAÑA. 1947- 1983....	75
2.2.1. Postguerra y dictadura: exaltación de la heteronormatividad.....	76
2.2.2. Transición y democracia: visibilidad homosexual.....	79
2.3. CONTEMPORÁNEOS DE OCAÑA. EL ARTE EN LA TRANSICIÓN.....	87
3. EN TORNO A LA OBRA DE OCAÑA: FACTORES FUNDAMENTALES PARA SU INTERPRETACIÓN.....	97
3.1. LA PINTURA. PRODUCTO ARTÍSTICO DE OCAÑA.....	105
3.1.1. Trayectoria pictórica de Ocaña.....	110
3.1.2. Configuración de su estética: las influencias.....	115
3.1.3. Iconografía de la obra de Ocaña	123
3.2. LA EXPOSICIÓN COMO OBRA.....	132
3.2.1. Concepto expositivo. Derivas hacia la instalación.....	133
3.2.2. Escultura y teatralidad: monumentalidad efímera.....	148

3.3. ACCIONES, ACONTECIMIENTOS Y ACTUACIONES. ENTRE LO CONTIDIANO Y LA PERFORMANCE.....	157
3.3.1. Travestismo como práctica performática.....	163
3.3.2. Cultura popular en la performance “ocañera”.....	169
3.3.3. Performance y activismo homosexual. Una relectura desde la sensibilidad camp.....	175
4. CATALOGACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DE OCAÑA.....	183
4.1. JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE CATALOGACIÓN.....	183
4.1.1. Metodología.....	187
4.2. CATÁLOGO DE OBRAS.....	195
4.2.1. Obra plástica.....	195
4.2.1.1. Pintura.....	195
I- Primera obra. Aprox. 1960- 1972.....	195
II- Obra en Barcelona. 1972- 1982.....	201
III- Última obra. 1982- 1983.....	262
4.2.1.2. Dibujo.....	280
4.2.1.3. Escultura.....	310
4.2.2. Obra performática.....	315
CONCLUSIONES.....	337
BIBLIOGRAFÍA.....	348
ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.....	363
I- Figuras del texto.....	363
II- Ilustraciones de catálogo.....	366

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis ha sido posible gracias a la colaboración y la ilusión de muchas personas que desde un principio se entusiasmaron junto a mí, con el proyecto de realizar una tesis sobre Ocaña. Ante todo, gracias a la familia de Ocaña: a sus sobrinas y sobrinos, a sus hermanos Rafael, Luisa, y muy especialmente a Jesús Pérez Ocaña y su mujer Dorita; por abrirme las puertas de sus casas, de sus colecciones, del archivo familiar y de sus recuerdos. La ejemplar colaboración, generosidad y disponibilidad de la familia ha sido indispensable para hacer realidad esta tesis. Gracias a todos.

Del mismo modo, muestro mi agradecimiento a los amigos y compañeros de Ocaña por sus aportaciones y colaboración; a Francesc, Pep Torruelas, Alejandro, Fernando Roldán, Ventura Pons, y muy especialmente a Nazario, por mostrarme al Ocaña persona y artista, y sobre todo por permitir adentrarme en su interesante archivo, toda una fuente de referencias para conocer a Ocaña y los ajetreados años setenta barceloneses.

Mi gratitud a todos los propietarios de las obras de Ocaña por las facilidades ofrecidas para su documentación, permitiéndome entrar en sus casas o aportando ellos mismos las fotografías; al personal de la biblioteca y centro de estudios y documentación del MACBA por el trato cercano y servicial durante mi estancia en Barcelona; al Excmo. Ayuntamiento de Cantillana por su colaboración y en especial Ángeles García por su interés. También a los especialistas que han guiado y aconsejado el estudio sobre los diversos campos del artista, como la historiadora y crítica de arte Pilar Parcerisas o el profesor Paco Lara por sus consejos sobre la performance. Y como no, destacar la eficiente y constante labor de orientación y revisión de este estudio, a mi directora, Carmen Andreu; gracias por tu constante entrega y disponibilidad.

Gracias a mis amigos, a los de siempre y a los que han ido apareciendo en este camino, por sus ánimos y ayuda cuando la he necesitado, especialmente a Antonio López y Paco, a José Manuel González por su inestimable y desinteresada colaboración, y a todo los que habéis estado ahí: Asun Díaz, Araceli, José M^a Rondón, Pancho, Álvaro, Durán, Juan José Moreno, Manuel Huete, Pere Pedrals, Yedra, Lucio, M^a Antonia,.... A todos muchas gracias.

Por último, Gracias mi familia, especialmente a mi madre, por apoyarme en todo momento, animarme y sufrir mi ausencia. Por todo, muchas gracias.

INTRODUCCIÓN.

“Se han escrito artículos sobre él, siempre a remolque de sus iniciativas, pero nadie fue lo suficientemente atrevido, curioso, nadie hubo que quisiera investigar en su vida y en su arte.”¹

José Pérez Ocaña no aparece en los libros de arte. La crítica oficial, como tantas otras veces frente a tantos artistas, prefiere acomodarse en lo seguro, en lo que el mercado y la sociedad aceptan y valoran, olvidándose del resto. Ocaña fue un artista que la historia dejó atrás.

Figura célebre pero fugaz, su historia está ligada a la efervescencia de la transición española, así como a los espacios en los que Ocaña adquiere una dimensión icónica: Cantillana, pozo de la iconografía “ocañera” y Barcelona, escenario de una contracultura que da alas a sus “fetiches” y al igual que su protagonista, todavía aguarda una adecuada historización.

Hay quien nunca escuchó su nombre, ni conoce en absoluto al personaje ni su obra; hay quien lo conoció y todavía lo recuerda con admiración; hay quien escuchó hablar alguna vez sobre él, o vio su película; quien mantiene un leve recuerdo de una época convulsa en la que el nombre de un pintor loco llamado Ocaña sonaba de vez en cuando por sus escándalos de travestismo más que por sus cuadros... y quienes hemos crecido e iniciado en el arte bajo la candorosa pintura mural que este singular artista legó a los niños de su pueblo, conociendo a Ocaña como un pintor de Cantillana.

Recuerdo cómo en la escuela nos repetían una breve biografía sobre el pintor que casi aprendimos de memoria, y a los niños para los que el arte comenzaba a ser el centro de juegos y pensamiento diario, nos abría un mundo de incógnitas que entonces no alcanzábamos a resolver. ¿Por qué un pintor tan cantillanero, que pinta vírgenes, mantoneras, angelitos, el sol de Andalucía... abandona su pueblo?, ¿Por qué fuera del colegio nadie nos hablaba del pintor Ocaña?, ¿Dónde están los cuadros de Ocaña? Siempre sentimos curiosidad. Ahora sabemos que Ocaña fue mucho más que esa historia de cuento que unos buenos maestros de EGB nos inculcaron siempre al amparo del 28-F, el día de Andalucía. A lo largo de este trabajo descubriremos que nada de aquello era casual.

¹ WYNN, M. J., *Ocaña, pinturas*. Madrid: MEAC, 1985.

En esta tesis, atendiendo a las palabras de María José Wynn, nos armamos de curiosidad y atrevimiento para plantear una investigación sobre la vida y obra artística de José Pérez Ocaña (1947-1983), un artista andaluz relevante en el panorama cultural y artístico de final del franquismo y la transición española. Su figura representa un reto para el estudio, tanto por la heterodoxia de sus posiciones ideológicas y reivindicaciones libertarias, como por la dificultad de representar su trabajo y su avanzado concepto del arte. Ocaña en su corta vida fue considerado un artista de un enorme potencial creativo e innovador desarrollando una obra muy extensa y numerosa que abarca diversas disciplinas como la pintura, la escultura, el dibujo, la performance, e incluso el cine. Su obra es calificada de novedosa y transgresora, producida en un contexto sociocultural irrepetible y de extraordinario valor antropológico.

La mezcla de andalucismo, progresismo y un desacomplejado gusto por lo popular, todo ello enmarcado en un contexto de modernización política como el que vivió España en los años de la transición, hacen de Ocaña una figura difícil de fijar en los relatos de nuestra historia reciente. A esta complejidad hay que añadir la contingencia de un trabajo que no puede ser referido únicamente a aquello que él mismo consideraba obra; la creación de Ocaña fue tan imprevisible y adelantada a su tiempo, que ha sido necesario dejarla reposar y digerirla bajo los parámetros actuales del arte. Así pues, en términos metodológicos, este proyecto sobre Ocaña debemos entenderlo como una relectura e interpretación actualizada de sus aportaciones al panorama del arte español de la transición que en su momento no supo o no se atrevió a reconocer la dimensión de la obra del artista andaluz.

Ocaña fue un joven con importantes inquietudes artísticas cuya obra es reflejo y producto de la época que le tocó vivir. El personaje, icono de las reivindicaciones homosexuales, se enmarca en una parcela muy desconocida como es la *Movida de Barcelona*, que a pesar de su aportación cultural y social, al contrario que la conocidísima *Movida madrileña*, ha pasado inadvertida para muchos investigadores y críticos, y más para el público en general. Quizás esa falta de interés se deba al hecho de pertenecer a un movimiento denominado “contracultural” muy delimitado territorial y temporalmente. Una actual revisión de nuestra historia reciente, nos hace rescatar del olvido y valorar etapas históricas y personajes que durante muchos años han permanecido en la sombra, rescatándolo del localismo de su entorno, para ofrecer una

visión del artista en relación con todos los factores que pudieron influir en su desarrollo personal y artístico.

Además del acicate personal como cantillanero ávido por descubrir y conocer nuestra historia más cercana en un acto de reconocimiento e identidad, la principal motivación de esta investigación ha sido el desconocimiento generalizado de la obra y trayectoria artística de Ocaña, unido a la necesidad de poner en valor sus aportaciones para que sirvan de referente a las futuras generaciones. Los valores implícitos en la vida y producción artística del pintor fueron reconocidos en la época y contexto contracultural donde se desarrolló, y llegó a ocupar el interés de parte de la sociedad, pero pasan desapercibidos en la actualidad. Tras el reciente veinticinco aniversario de su fallecimiento ha quedado patente una renovada disposición e interés de nuestra sociedad por redescubrir y conocer su faceta tanto personal como artística, que van estrechamente unidas; muestra de ello ha sido el resurgimiento de su figura en algunos medios de comunicación y las diversas exposiciones sobre el artista que han tenido lugar en varios puntos de España.

Como podemos percibir, la amplitud del personaje y la repercusión que su figura representa para una época como la transición española, abre las posibilidades de estudio desde muy diversos ámbitos como el social, de género, político, histórico, antropológico, artístico,... se podría enfocar una investigación desde cada uno de esos campos. Nuestra investigación no es ajena a esa riqueza que nos ofrece el artista, por tanto incluye una necesaria visión interdisciplinar, pero sin perder el sentido de nuestra formación y objetivos en la línea de investigación, que indudablemente nos lleva a acotar nuestro estudio al ámbito artístico, y aplicar una metodología y enfoque adecuada a nuestra disciplina.

Precisamente, quizás por la dificultad de imponer límites a la hora de abordar a Ocaña, no se ha realizado ningún estudio científico y crítico desde el campo del arte sobre este creador. Su obra se encuentra dispersa en colecciones particulares, en manos de la familia del artista y algunas instituciones, lo cual impide una visión global y de conjunto de toda su producción que verdaderamente permita evaluar la dimensión de este artista. La figura, y a veces la obra de Ocaña fue objeto de opinión y noticia en los medios de comunicación de la época, pero nunca desde las esferas oficiales o críticas del arte. Tras su muerte su figura despierta cierto interés en los ámbitos más cercanos,

como la publicación su biografía² por parte de sus amigas y galeristas francesas Annit Jaccard y M. Thèrèse Domod en 1984; e incluso desde el campo académico se realiza una pequeña incursión en la investigación artística sobre Ocaña por parte de José Antonio Ferrera, incluyendo al artista en su tesina³ realizada en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Por tanto debemos destacar que la escasez de bibliografía específica de Ocaña se limita a los catálogos⁴ de algunas exposiciones póstumas, considerando los más relevantes el de la retrospectiva “*Ocaña, pinturas*”⁵ que le dedicó en 1985 el Museo Español de Arte Contemporáneo, actual Reina Sofía, y la reciente exposición celebrada en Barcelona y Vitoria en 2010 y 2012 “*Ocaña. 1973- 1983: acciones, actuaciones, activismo.*”⁶

También podemos encontrar alusiones y artículos dispersos por enciclopedias, diccionarios y enlaces electrónicos o referencias en catálogos de recientes exposiciones temáticas⁷, en algunos casos con importantes erratas que necesitan ser revisadas y corregidas; o en publicaciones de arte y cine español, teatro, filosofía o sobre el periodo histórico de la transición. Es especialmente interesante la visión de Ocaña que se aporta desde publicaciones que abordan el periodo de la transición española desde un ámbito socio- político y cultural narrado por protagonistas como Nazario⁸ o Pepe Ribas⁹. En general, las publicaciones referentes a Ocaña son escasas y dispersas entre varias áreas, presentando siempre al artista desde una visión muy local e interesada que nos van mostrando a un Ocaña fraccionado y en ocasiones desvirtuado.

Por tanto, en base a la carencia que hemos detectado sobre el tema de nuestra investigación, pretendemos aportar un estudio centrado en la persona y su arte, con

² JACCARD-BEUGENET, A; DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Documento inédito, manuscrito original de la publicación: JACCARD-BEUGENET, A; DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Bensaçon: Artemis Edition, 1984. [Archivo familia Ocaña] * En las próximas citas de este documento prescindiremos de la nota sobre la naturaleza de su origen para evitar ser repetitivos en la misma cita, quedando la nota sobre la naturaleza del documento resumida a: Documento inédito.

³ FERRERA, J. A. *Antonio Sánchez Palma, 1870- 1923, José Pérez Ocaña, 1947-1983: dos pintores cantillaneros*. Tesina inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985.

⁴ AYUNTAMIENTO DE MOGUER. *Ni Rosa ni Azul*. Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 1986; GRACIA, V.; UNZURRUNZAGA, J. C.; CANDEL, F. [et al.], *Ocaña en Andalucía*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura, 1984.

⁵ WYNN, M. J., *Ocaña. Pinturas*. Madrid: MEAC. Ministerio de Cultura. 1985.

⁶ PEDRALS, P.; SANCHEZ, R.; ROMERO, P.G. [et al.], *Ocaña. 1973.1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 2012.

⁷ ARAKISTAIN. X.; MARTINEZ, R., *Trans Sexual Express: A classic for the third Millenium*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001; BLISTÉNE, B.; CHATEIGNE, Y.; BORJA-VILLEL, M. J.; ROMERO, P. G., *Un Teatre sense Teatre*. Barcelona: MACBA, 2007.

⁸ NAZARIO, *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones, 2004.

⁹ RIBAS, J., *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.

nuevos conocimientos y claves relevantes para su interpretación; una obra de síntesis completa sobre Ocaña que ayude a comprender su figura y su obra, y sea útil a futuras investigaciones sobre el artista.

Nuestra investigación pone en valor el trabajo de José Pérez Ocaña desde la perspectiva reposada y crítica que aporta la distancia temporal y generacional, pasados treinta años de la trágica muerte del pintor, considerada por muchos como su última gran performance, que lo convirtió directamente en icono y mito de toda una generación. Con nuestro estudio nos alejamos de la ficción y aportamos una investigación científica desde el prisma académico sobre la persona, obra y valores artísticos de este singular artista, para lo que estimamos como un complemento relevante ser conocedor, en primera persona, de la cultura cantillanera de Ocaña, lo cual nos ayudará a descubrir aspectos y matices en su obra que pueden pasar desapercibidos a otros investigadores.

Pretendemos proporcionar con esta tesis un estudio completo, contrastado y actualizado sobre Ocaña, que sirva de fuente y consulta a otros investigadores, ya que actualmente no encontramos un cuerpo de conocimientos estructurado sobre el artista. Los análisis, interpretaciones y material inédito, sobre todo obra del artista, que aportamos en nuestra investigación, construirá una fuente de referencia obligada para el conocimiento de Ocaña y su producción, con una especial relevancia del catálogo de su obra que será una de nuestras mayores contribuciones.

Con este trabajo pretendemos sentar las bases para el estudio científico sobre Ocaña y abrir múltiples e interesantes vías de investigación sobre el artista y su producción artística que puedan suscitar el interés de otros investigadores, tanto dentro de las bellas artes como en otras áreas de conocimiento.

OBJETIVOS.

Podemos decir que los objetivos marcados en este proyecto son muy precisos. Todo gira en torno al objetivo fundamental de profundizar en el conocimiento de la figura del artista José Pérez Ocaña y su obra para comprender su legado artístico y social a la cultura de la transición española.

- Investigaremos su trayectoria vital y elaboraremos un perfil biográfico completo, riguroso y contrastado. Estudiaremos su biografía para poder comprender y evaluar cómo sus circunstancias personales y sociales influyeron en su formación como artista y desarrollo como personaje representativo del periodo de la transición española. Con esta biografía pretendemos corregir los numerosos errores y elucubraciones que normalmente encontramos en las breves biografías publicadas sobre el artista, carentes en la mayoría de los casos de rigurosidad científica.
- Examinaremos y revelaremos la influencia de sus acontecimientos biográficos y sus características personales en el carácter definitorio de su obra.
- Analizaremos la situación socio-cultural y artística de la transición española, y el anterior periodo de posguerra, para comprender la repercusión que produjo en el artista. Atenderemos de forma especial a la evolución del movimiento homosexual en España debido a la importante influencia que ejerce sobre la personalidad de Ocaña y el desarrollo de su obra.
- Estudiaremos los fundamentos que definen su obra, estableciendo tres ámbitos o disciplinas artísticas como ejes de su producción. Desarrollaremos el estudio de su pintura, profundizando en sus características e iconografía para poner en valor el principal producto artístico de Ocaña. De igual modo Demostraremos y explicaremos la relevancia e innovación de sus exposiciones y su reflejo en su producción escultórica. Por último estableceremos las prácticas performativas y producción efímera de Ocaña en relación al accionismo y visibilidad de su homosexualidad.
- Examinaremos y seleccionaremos los acontecimientos, acciones y actuaciones de Ocaña desde la perspectiva del arte de acción y la performance. Pretendemos establecer las pautas necesarias para incluir las acciones de Ocaña dentro de esta disciplina.

- Valoraremos la dimensión cultural de la obra de Ocaña, para revalidar su legado como transmisor de la identidad cultural andaluza. Pondremos en valor su inteligencia y originalidad en la reapropiación y exportación artística de su cultura vernácula.

En definitiva, con esta investigación pretendemos realizar el primer estudio completo, científico y académico sobre la vida y obra de Ocaña, para reconocer y poner en valor su aportación al mundo del arte y la cultura como uno de los artistas más representativos de la transición española. Intentaremos lograr una completa difusión de los resultados obtenidos en aras de la cultura, y ofrecer al público general y especializado el material necesario para acceder, interpretar y valorar el legado de Ocaña, abriendo el campo a futuras investigaciones.

METODOLOGÍA.

El carácter de nuestra tesis es eminentemente histórico, ya que hemos tratado de reconstruir y analizar de manera objetiva, en base a evidencias documentales confiables y contrastables, la vida y obra de Ocaña como figura sociocultural representativa de la transición española. Para ello nos hemos basado en la combinación de diversas técnicas de investigación que se complementan unas a otras, con el fin de permitir una comprensión e interpretación más completa sobre el tema que estamos investigando.

Así pues hemos comenzado utilizando un método analítico- sintético, estudiando los hechos, a partir de la descomposición del objeto de estudio en varias partes, abordándolas y analizándolas de forma individual, para luego componer un planteamiento común para estudiarlas de manera holística e integral. Las partes (Biografía, contexto, obra) han sido revisadas mediante un estudio documental, complementado con un trabajo de campo y el análisis empírico de las obras. Los resultados han sido integrados mediante la síntesis final, para definir qué relación tienen entre sí, hasta completar y deducir un discurso y conclusiones propias.

En la investigación documental hemos recopilado los antecedentes a través de publicaciones y otras herramientas, donde fundamentamos y complementamos nuestra investigación con lo que diferentes autores han aportado sobre el tema. Las fuentes documentales han sido: bibliográficas, donde podemos diferenciar entre recursos

bibliográficos impresos (Diccionarios, manuales, monografías, tesis, revistas, periódicos...) o electrónicos (Bases de datos, páginas webs, artículos...); y fuentes iconográficas, proyectables (Películas, vídeos...) o no proyectables (Fotografías, posters, pinturas,...).

La investigación de campo la hemos realizado directamente sobre el medio relacionado con el fenómeno de estudio, visitando lugares significativos, apoyándonos en herramientas como la entrevista, el cuestionario y la observación directa, llevando a cabo un estudio empírico de las obras.

Comenzamos la investigación documental siendo conscientes del enorme vacío existente en las fuentes documentales bibliográficas mayores, debido a la carencia de publicaciones y estudios sobre Ocaña. No podemos decir lo mismo de las fuentes documentales menores, las cuales son abundantes y ricas en contenido, ya que al tratarse de un personaje mediático y relevante de su época, produjo numeroso material hemerográfico. De igual modo, al tratarse de un artista reciente, el trabajo de campo desarrollado ha sido muy amplio y necesario para completar las lagunas existentes en la documentación bibliográfica. Hemos estado en contacto con personas cercanas, compañeros y familiares de Ocaña que han aportado relevantes datos inéditos y reflexiones sobre el artista. El trabajo de campo nos ha permitido desarrollar un trabajo directo y cercano sobre las obras.

El punto de partida arrancó con una exhaustiva revisión bibliográfica. La bibliografía específica de Ocaña se limita a los catálogos de sus exposiciones póstumas como la de “*Ocaña en Andalucía*” (Córdoba, 1984), “*ni rosa ni azul*” (Moguer, 1986), el catálogo de la exposición retrospectiva “*Ocaña, pinturas*” que le dedicó en 1985 el MEAC (Museo Español de Arte Contemporáneo), actual Reina Sofía, y la reciente exposición celebrada en Barcelona y Vitoria en 2010 y 2012 “*Ocaña. 1973- 1983: acciones, actuaciones, activismo.*” Estas dos últimas publicaciones son las más completas hasta nuestros días, pero abordan sólo facetas muy concretas del artista. La primera se limita a una escueta biografía y breves comentarios de su producción pictórica que recopila parcialmente, carente en algunas ocasiones de rigor crítico e histórico; la segunda se centra en la faceta de Ocaña como personaje, haciendo una relectura de su producción performática demasiado politizada desde la visión de estudios de género. Hemos consultado también la tesina realizada por José Antonio Ferrera en 1984 titulada *Antonio Sánchez Palma, 1870- 1923, José Pérez Ocaña, 1947- 1983: dos pintores cantillaneros*. En este trabajo, muy próximo a la muerte del pintor,

se realiza un breve estudio sobre Ocaña, interesante como una primera aproximación a su figura en los años cercanos a su muerte, pero que necesita ser revisado y actualizado..

Curiosa y entrañable es la obra *José Luís Pérez Ocaña (1947-1983)*, publicada en 1984 por Annick Jaccard- Beugel y Marie Thèrèse Domon, galeristas y amigas de Ocaña, que a petición del artista comenzaron a trabajar en su biografía, y tras su muerte se convirtió en un pequeño homenaje en el que recogen numeroso material gráfico y experiencias con el artista. Aunque la publicación revela algunos datos biográficos, es extremadamente subjetiva, y de escaso rigor científico. La publicación está editada en francés, pero para nuestro trabajo hemos contado con el borrador del texto inicial en español, un documento inédito que custodia la familia del artista, donde se recoge interesantes declaraciones transcritas del propio artista que la publicación definitiva en francés suprimió o modificó en su traducción. También hemos consultado breves biografías dispersas por enciclopedias, diccionarios y enlaces electrónicos, en muchos casos con importantes erratas y malentendidos que necesitan ser revisados y corregidos. En general esta revisión nos ha aportado unos conocimientos muy generales sobre la vida y producción del artista, que en algunos casos hemos tenido que contrastar y corregir.

Complementando esta bibliografía específica hemos consultado publicaciones de otras materias más generales donde se aborda la figura de Ocaña, principalmente publicaciones de arte y cine español, teatro, filosofía o sobre el periodo histórico de la transición, donde aparecen algunas referencias o capítulos sobre el artista. Encontramos también apartados y referencias en catálogos de recientes exposiciones temáticas que han incluido alguna de sus obras como en "*Transexual- Express*" (Barcelona), "*Vivir en Sevilla. Construcciones visuales en torno al flamenco- vanguardia y tradición. 1966-1999*" (Sevilla. CAAC), "*Desacuerdos*" y "*Teatre sense Teatre*" ambas en el MACBA (Barcelona), entre otras. Gracias a estas referencias hemos podido conocer diversas visiones y reflexiones sobre distintos ámbitos de la vida y obra de Ocaña, realizadas desde otras perspectivas como la antropología, la historia, el teatro, la filosofía, la política... además de la artística.

En paralelo al estudio bibliográfico sobre el artista, hemos hecho una revisión bibliográfica del contexto socio-cultural y político que rodeó al pintor y tanto influyó en su vida y en su obra. Hemos consultado estudios y publicaciones sobre los hitos de la transición política, y sobre la transición cultural que se produjo paralelamente en España. Para ello hemos contado con los testimonios de algunos de los protagonistas de

la época, que recientemente han publicado sus experiencias. “*La Barcelona de los 70, vista por Nazario y sus amigos*” (Barcelona, 2004) y “*Plaza Real-zafari*” (Barcelona 1995) ambas de Nazario (amigo y pintor contemporáneo de Ocaña) y “*Los 70 a destajo .Ajoblanco y libertad*” (Barcelona, 2007) de José Rivas (director de la revista Ajoblanco) han sido esenciales para reconstruir y comprender la convulsa situación que vivió la ciudad en esos años, sobre todo por que vivieron los acontecimientos junto a Ocaña. Estas publicaciones a modo de memoria o recopilatorio de la época, entre otras, han sido revisadas y estudiadas con la intención de una perspectiva neutral, histórica y científica, siendo de gran utilidad para una mejor comprensión de la sociedad en que vivió Ocaña, y por tanto del propio artista.

La escasa información y documentación desde el punto de vista bibliográfico, la hemos completado con una exhaustiva labor de hemeroteca (noticias prensa, reportajes de revistas, artículos de escritores y personajes de la cultura,...) y videoteca (entrevistas en TV, videos de documentación,...) que una vez recopilado y estudiado profundamente ha aportado datos muy relevantes para nuestra investigación. Al ser un personaje que alcanzó una considerable repercusión mediática en su época debido al exhibicionismo con el que abordó su homosexualidad, los artículos de prensa sobre el artista son muy numerosos, a lo que hay que sumarle las contantes apariciones en noticias y reportajes en las distintas revistas de temática contracultural u homosexual editadas en ese momento en Barcelona. Hemos consultado las hemerotecas de Barcelona y Sevilla, como complemento a los archivos personales de la familia de Ocaña y del dibujante Nazario que custodian prácticamente todos los recortes de prensa publicados sobre el artista. De forma paralela a nuestro trabajo se estaba llevando a cabo una iniciativa particular del galerista Pere Pedrals de recopilación hemerográfica¹⁰ sobre Ocaña, que ha ido publicando paulatinamente en su blog de internet www.larosadelvietnam.com, generando un interesante archivo que también nos ha aportado algunas publicaciones desconocidas. De estas fuentes hemos extraído interesantes declaraciones y reflexiones del propio artista sobre su vida, su trabajo o las circunstancias sociales y políticas de la época; así como las descripciones y narraciones de sus exposiciones y acontecimientos que nos han documentado para recomponer su biografía y articular el discurso sobre su obra.

¹⁰ Hemeroteca Ocaña. La rosa del Vietnam. [En línea] [fecha consulta: 20/ 02/2013] en <<http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/07/hemeroteca-ocaa.html>>

De igual modo, hemos consultado sus apariciones en programas de televisión¹¹ en interesantes entrevistas y reportajes sobre sus exposiciones donde habla explícitamente de su forma de trabajo, sus inquietudes artísticas, proyectos... Especialmente revelador es su propio relato biográfico en la película-documental “*Ocaña- retrato intermitente*”¹², que ha sido fundamental para construir el correcto y definitivo perfil biográfico y artístico del personaje, y nos ha aportado numerosas citas literales del propio artista.

Al tratarse de un personaje relativamente próximo en el tiempo, ha sido fundamental en nuestra investigación el trabajo de campo, con la recopilación de información de primera mano que hemos podido obtener de personas que estuvieron cercanas al artista durante sus años de vida. Así pues hemos llevado a cabo una interesante labor de entrevistas personales articuladas mediante conversaciones y encuentros con personas muy relevantes en la vida de Ocaña como sus hermanos Jesús y Luisa Pérez Ocaña, su amigo de juventud José Manuel González Blanco y sus amigos, artistas y compañeros de trabajo en Barcelona: Nazario, Alejandro y el director de cine Ventura Pons. Completamos la fase de entrevistas con valoraciones desde una óptica profesional e historiográfica del arte, con las aportaciones del galerista y amigo de Ocaña, Fernando Roldán y un cuestionario formulado a la crítica de arte Pilar Parcerisas. Cada uno de ellos ha aportado sus conocimientos sobre Ocaña como persona o como artista, revelando matices inéditos y valoraciones sobre su obra de gran valor para nuestro trabajo. Gracias a las entrevistas a sus familiares y personas del pueblo hemos podido obtener aportaciones inéditas sobre la infancia y juventud del artista, así como contrastar numerosas informaciones obtenidas por otros medios. Igualmente, las entrevistas con sus compañeros y artistas que compartieron su etapa en Barcelona, nos ha permitido reconstruir su perfil biográfico y contrastar informaciones; además las aportaciones de sus compañeros, considerados expertos, han sido relevantes en el análisis, interpretación y catalogación de la obra de Ocaña.

De forma paralela a estas fases se ha llevado a cabo el trabajo de localización, registro y análisis sobre la obra plástica de Ocaña. Hemos tenido acceso directo a las colecciones propiedad de la familia en Cantillana que contiene la mayor cantidad de

¹¹ Programas televisivos como: CHAMORRO, P., *La edad de oro*. [Vídeo]. RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.); SIMÓN, E., *Planta Baja*. [Vídeo]. RTVE, 1986. 1 DVD (10 min); MOIX, TERCENCI, *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1 DVD (27min.).

¹² PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Prozesas, Teide P.C.1978. 1 DVD (85 min.).

obra pictórica y la de mayor interés. A partir de estas colecciones iniciamos el registro y la elaboración del inventario, visitando personalmente las obras para su registro fotográfico y elaboración de la ficha técnica para su documentación. Desde el inicio de nuestra investigación hemos realizado un rastreo y localización de la obra de Ocaña dispersa en colecciones particulares y alguna institución por todo el territorio nacional, aunque focalizadas en Sevilla y Barcelona. Para la realización de estos trabajos de registro y catalogación ha sido de vital importancia la estancia de tres meses en Barcelona como investigador en el Centro de estudios y documentación del MACBA, que nos ha permitido realizar el trabajo de campo y trabajar de forma directa sobre las obras localizadas en esa ciudad. Este método de registro y documentación directa sobre la obra se ha llevado a cabo sobre pinturas, esculturas de papel maché y dibujos. En el inventario hemos incluido algunas obras que no ha sido posible documentar de forma presencial, para ello hemos trabajado con fotografías y datos facilitados y enviados por sus propietarios o utilizando documentación fotográfica localizada en el archivo de la familia del artista, quedando en estos casos debidamente registrado en el catálogo que aportamos.

La cercanía y el trabajo directo sobre las obras y su manipulación en primera persona, nos ha permitido estudiarlas en profundidad desde el punto de vista técnico y plástico y, percibir matices que escapan a las reproducciones fotográficas. Con este trabajo de campo sobre la obra plástica de Ocaña nos hemos familiarizado con sus procesos de creación y sobre todo nos ha hecho valorar la relevancia que tiene la vida de Ocaña en su pintura, y en general en su obra plástica.

De igual manera hemos realizado una búsqueda de documentación audiovisual y fotográfica sobre la vida pública de Ocaña, donde han quedado registradas algunas de sus acciones y actuaciones más representativas de su trayectoria. Debemos destacar en este punto la labor desarrollada en los archivos personales de la familia del artista y de Nazario. El acceso a estos archivos particulares que nunca antes habían sido examinados con objetividad, nos ha proporcionado material fotográfico y audiovisual inédito. Esto nos ha permitido trabajar con documentos originales, sobre los que hemos realizado una minuciosa tarea de documentación, clasificación y digitalización de originales. Estos vídeos y fotografías son los testimonios actuales que documentan gran parte de la obra efímera de Ocaña, y junto a los testimonios de sus amigos y artistas contemporáneos, nos ha permitido registrar y organizar su producción efímera, basada en acciones y actuaciones públicas. Esta faceta ha llegado hasta nosotros a través de los

trabajos de otros profesionales que rodearon a Ocaña e inmortalizaron las acciones del artista andaluz en sus obras. Por tanto en esta ocasión ha sido necesaria la revisión y estudio de los trabajos gráficos y audiovisuales de otros profesionales para extraer de ellos las acciones más representativas de Ocaña. Para ilustrar las acciones que aparecen en los vídeos y películas sobre el artista hemos optado por captar una serie de fotogramas significativos de cada acción, para así poder incluirlos en nuestro trabajo y realizar la ficha técnica identificativa de cada una. Gracias a estas fichas han quedado registradas en el inventario de las obras de Ocaña sus creaciones dentro del campo de la acción y el arte efímero, por tanto junto a la catalogación de las pinturas, esculturas y dibujos, catalogamos sus performances, quedando incorporado en nuestro catálogo todos los campos de intervención artística de Ocaña.

Partiendo de los datos obtenidos de las fuentes documentales y procesos de trabajo expuestos anteriormente hemos articulado nuestras aportaciones, reflexiones y conclusiones que han adquirido forma en la redacción final de esta tesis.

Hemos dividido el trabajo en cuatro bloques fundamentales: biografía, estudio del contexto sociocultural y artístico, análisis de la obra de Ocaña- proponiendo tres campos de estudio fundamentales para comprender su obra: la pintura, la escultura y la acción- performance- y por último una recopilación de su producción plástica y performativa, obteniendo un catálogo de la obra multidisciplinar del artista.

Hemos pretendido construir un discurso claro y conciso, con una estructura bien definida que muestre una imagen completa y global de Ocaña y su legado artístico en relación al periodo histórico de la transición. El texto aparece acompañado con numerosas fotografías que ilustran los contenidos tratados en cada bloque. Estas ilustraciones, junto a las fotografías que conforman el inventario aparecen recopiladas en un índice de ilustraciones que facilitará la consulta de las mismas.

ESQUEMA DE DESARROLLO.

Para llevar a cabo este estudio hemos decidido estructurar los contenidos en cuatro capítulos en los que abordamos de forma organizada los distintos temas que componen nuestro discurso y aportaciones sobre la vida y obra del artista.

En el primer capítulo llevaremos a cabo una reconstrucción biográfica amplia y detallada, atendiendo especialmente a los aspectos que consideramos más influyentes y relevantes para la formación de su faceta artística. El conocimiento de la vida de Ocaña es esencial para poder comprender y analizar su obra, por ello revisaremos los acontecimientos más destacables, desde sus vivencias infantiles a su etapa en Barcelona. Hemos dividido su biografía en tres bloques delimitados por las fechas y ubicación del artista en cada periodo: etapa en el pueblo, Cantillana (1947-1971), etapa en Barcelona (1971-1983) y muerte.

En el epígrafe de su vida en el pueblo profundizamos en las circunstancias familiares y sociales que marcaron su infancia y juventud, enmarcadas en el difícil periodo de la posguerra española, pero sobre todo hacemos un análisis de la relación con su entorno y las particularidades de un pueblo como Cantillana. Nos detendremos especialmente en los factores religiosos del caso particular de la devoción popular en su pueblo natal y cómo el artista convivió y participó en ellos, extrayendo la esencia que más tarde revertirá en sus obras. En un nivel más personal, abordaremos la homosexualidad del pintor desde temprana edad en el contexto rural, cuya represión marcó su vida y desencadenó la marcha de Ocaña a Barcelona.

En el punto siguiente estudiamos la llegada y estancia del pintor en Barcelona. En un riguroso seguimiento de su vida en la capital catalana, iremos explorando las personalidades que fueron rodeando al pintor y el ambiente en que se desenvuelve. Esta es la etapa más productiva y documentada sobre el artista, ya que se convierte en protagonista social, político y artístico de la capital catalana por sus apariciones públicas transgresoras y su controvertido travestismo. Ocaña crea su personaje, el cual iremos descubriendo y analizando a lo largo de esta parte de su biografía, vinculándolo a los acontecimientos que tuvieron lugar en la Barcelona de la transición y marcaron la trayectoria del pintor, de manera especial los movimientos libertario y homosexual, del que se convierte en icono generacional.

Como desenlace de su biografía tratamos su muerte y repercusión en un epígrafe propio, ya que consideramos que el acontecimiento tiene suficiente entidad por sí mismo, y volvió a tener a Cantillana como escenario. Haremos un detallado y contrastado relato de los hechos y por último continuaremos la estela del artista después de su desaparición, analizando la repercusión y pervivencia de su legado artístico hasta la actualidad.

En el segundo capítulo, para una mejor comprensión de los hechos y conocimiento del marco en el que Ocaña desarrollaría su obra, realizaremos un acercamiento al contexto socio-cultural y político del pintor. En primer lugar vamos a analizar el ambiente social y político en los dos polos donde se desarrolla la vida de Ocaña, utilizando como demarcación temporal las fechas claves en la biografía del artista: nacimiento, salida del pueblo y muerte.

Comenzaremos con su primer escenario, *la Andalucía rural* de la cual abarcamos el periodo comprendido entre 1947 y 1971, coincidiendo con los años de infancia y juventud del artista en su tierra. Estudiaremos la dura situación de la posguerra española en la zona rural, sumida en la depresión y aferrada a la religión, analizando cómo algunas medidas políticas y el avance del régimen hacia su final, va permitiendo un aperturismo social cada vez más visible. Por último trataremos en este punto el fenómeno nacido en Sevilla a finales de los sesenta que la sitúa como centro emergente de la cultura underground.

Entre 1971 y 1983, centramos nuestro estudio en *la Barcelona libertaria*, adjetivo impuesto por el espíritu que invadió la ciudad durante esos años. Revisaremos cómo en esta época tiene lugar en Barcelona, siempre adelantada a los tiempos, el inicio de la lucha por las libertades, especialmente la homosexual, aun estando inmersa todavía en la dictadura franquista. El final de ese periodo e inicio de la Transición se refleja en una sociedad contracultural y soñadora, de la que nuestro artista es protagonista. Veremos cómo esos valores y reivindicaciones que marcaron a una generación poco a poco se irían esfumando con la llegada de la ansiada Democracia.

Dedicaremos un epígrafe exclusivo al estudio de la evolución del movimiento homosexual en estos periodos, debido a la relevancia e influencia que este fenómeno ejerce en la vida y obra de nuestro artista. Analizaremos las distintas formas de concepción y aceptación de la homosexualidad, desde la represión de la postguerra a la exaltación en la transición y la democracia, poniendo de relieve las vinculaciones de Ocaña con cada circunstancia.

Finalizando la revisión del contexto donde se desarrolló Ocaña hemos llevado a cabo una revisión del panorama artístico durante la Transición española, citando los principales movimientos y creadores coetáneos del pintor andaluz. Veremos en este epígrafe las distintas corrientes artísticas que convivían en el panorama cultural español, por lo general muy alejadas del concepto de arte de Ocaña, como el informalismo o el

arte conceptual. Situaremos a Ocaña en relación con sus contemporáneos, lo cual evidenciará el carácter único y “exótico” de la obra producida por este artista.

En el capítulo tres nos proponemos realizar un análisis profundo de la obra de Ocaña, intentando abarcar todos los pormenores y materias de la extensa producción de este artista, destacando su carácter interdisciplinar. Presentamos unos fundamentos comunes en el lenguaje artístico de Ocaña basados en la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad, cuya representación e iconografía iremos analizando en cada una de las disciplinas para su correcta interpretación. Aunque él se autodefiniera como pintor, su producción no se circunscribe sólo a ese ámbito, y son diversos los factores que derivan su producción hacia diversos campos, a veces sin ser consciente el propio artista, lo que nos ha llevado a plantear una relectura actualizada de su producción, estableciendo tres bloques donde abordaremos las principales disciplinas que reconocemos en la obra de Ocaña: la pintura, la escultura- instalación y la performance.

La pintura, producto artístico de Ocaña. Abordaremos la pintura, atendiendo a la voluntad del propio artista, como el principal género desarrollado por Ocaña, cuya relevancia fue y sigue siendo cuestionada en la actualidad, eclipsada por otras prácticas artísticas y personales; por tanto nos proponemos analizar y poner en valor el sentido de su pintura realizando por primera vez un estudio científico de su trayectoria pictórica e influencias. A través del análisis de sus representaciones pictóricas, realizaremos un estudio de la iconografía utilizada por Ocaña para expresar su mundo, que inmortaliza en sus cuadros, pero es válida para interpretar sus otras expresiones artísticas.

La exposición como obra. Analizaremos el concepto de conjunto que aplica Ocaña a sus exposiciones, considerándolas una obra de arte en sí misma gracias a la interdisciplinariedad de su producción. Estudiaremos las circunstancias que promovieron la deriva de la obra de Ocaña hacia la instalación, lo cual presentaremos como una innovación y aportación de la creación de Ocaña a su propia obra y al arte español de la transición. Plantearemos la escultura de Ocaña como un producto creado a raíz de sus exposiciones con una función interactiva y teatral que vincula la escultura a su obra performática.

Acciones, acontecimientos y actuaciones: entre lo cotidiano y la performance. Abordaremos las prácticas artísticas de Ocaña menos ortodoxas, realizadas y concebidas como expresión artística, pero sin definición reconocida como obra por parte de su creador, por tanto nos planteamos ¿Qué podemos considerar performance en la

producción de Ocaña? ¿Qué papel juega su homosexualidad en este campo? Intentaremos establecer las pautas para determinar lo performativo en su cotidianidad y travestismo, y reconocer la obra de Ocaña dentro de este campo. Para ello nos apoyaremos en sus vinculaciones con el mundo del cine, el vídeo y la fotografía, basando nuestros estudios en la documentación gráfica y audiovisual que se generó en torno en torno a sus acciones. La escenificación y teatralidad de la cultura popular andaluza unida al activismo homosexual del artista como forma de vida, originó un producto artístico innovador en el campo de la performance en España, el cual analizaremos desde la perspectiva de la sensibilidad camp como estética representativa de la cultura homosexual de la transición.

El último capítulo de la investigación lo dedicaremos a la catalogación de su obra pictórica, gráfica, escultórica y performática. Por primera vez se realiza una recopilación y catalogación de la obra de Ocaña, incluyendo numerosa obra inédita del artista, y atendiendo al carácter multidisciplinar de su producción. Las obras, tanto de índole material como efímera (registrada a través de material fotográfico y audiovisual) serán documentadas mediante fotografías de las mismas y su correspondiente ficha técnica. Tras el estudio de las obras procederemos a su organización y clasificación aplicando una metodología científica basada en criterios técnicos y temáticos. En este catálogo recopilaremos y documentaremos el mayor número de obra posible hasta el momento, considerándolo como un catálogo abierto al ingreso de posibles hallazgos futuros, ya que su producción es extensa y se encuentra muy dispersa por colecciones particulares, lo cual confiere más valor y relevancia a este capítulo de nuestra tesis, ya que se convierte en una herramienta única para el conocimiento de la obra de Ocaña en conjunto. Esta catalogación nos aportará un conocimiento global de la producción de Ocaña y será una herramienta vital para nuestro estudio.

1. BIOGRAFÍA

1.1. EL PUEBLO: CANTILLANA 1947 - 1971.

José Pérez Ocaña nació el 24 de Marzo de 1947 en Cantillana, un pequeño pueblo de Sevilla, coincidiendo con el final de una etapa de crisis, marcada por la posguerra española y los desastres ocasionados por la contienda civil (1936-1939). Nace en el seno de una familia humilde de clase trabajadora, padre albañil¹ y madre costurera. José nació cuatro horas antes que su hermano mellizo Jesús y fue el cuarto de seis hermanos. Los mellizos fueron criados bajo la especial protección de la tía María, una mujer soltera muy querida por la que Ocaña sintió siempre una especial admiración.

La infancia de Ocaña transcurre en esos años de posguerra en un ambiente hostil y duro en el medio rural, marcado por la implantación del régimen franquista, dictadura asentada en los principios del Estado militar, la defensa Católica y las tradiciones y costumbres del pueblo. Creció en el entorno de una clásica familia rural, sin especiales preocupaciones ideológicas, aunque algunos familiares eran cercanos a planteamientos de izquierdas.

Era un niño diferente a los demás, tímido, y muy callado con una especial sensibilidad, muy inteligente y avisado, aunque su afición al dibujo y a evadirse de la realidad le restaba horas de estudio y sus calificaciones en la escuela eran poco brillantes; en cambio su hermano mellizo sí era buen estudiante. Como es sabido, a lo largo del dilatado periodo de dictadura (1939-1975), Franco postula un férreo control de la educación, la enseñanza se encontraba muy sometida a las directrices de la Iglesia y el régimen, imponiendo la ideología del llamado nacionalcatolicismo². Esto marcó la infancia de Ocaña que bajo la férrea censura y el miedo inculcado desde diversos ámbitos, vio reprimida y castigadas muchas de sus ideas y aspiraciones. Se educó en

¹ Antes de albañil fue barquero sobre el río Viar, oficio que perdió al construirse el puente. A pesar de que su oficio principal era el de albañil, a Ocaña le gustaba recordarlo como barquero, un oficio más sensible y poético. PUIG, T., "Ocaña. ¿La terrible ascensión de un marginado?", *Revista Ajoblanco*, nº 27, Noviembre, 1977. p. 23.

² Doctrina política que surgió en la España franquista y que se caracterizaba por mantener una estrecha relación entre la Iglesia Católica y el Estado. Durante el tiempo del llamado nacional catolicismo, la enseñanza estuvo bajo el dominio de la influencia eclesial. La calidad de la enseñanza no era buena, su principal objetivo era formar a los niños y niñas en el espíritu nacional de la Iglesia Católica según el episcopado español de los años 1940- 1962. A partir del Concilio Vaticano II (1962-1965) comenzó un nuevo tiempo en el convivieron dos o más tendencias, conservadoras y progresistas, en la Iglesia española. SALAS, N., *Sevilla en la posguerra: cuna del nacional- catolicismo y del antifranquismo*, Sevilla: Guadalquivir, 2010, p. 217.

los valores de moral católica y conservadora que imponía el régimen, que en contra de su voluntad y pensamiento, Ocaña acataba en la mayoría de los casos. Así pues, incluso llegó a pertenecer al Frente de Juventudes de la Falange³, hecho que él mismo comenta:

*“... el maestro me apuntó a la falange, yo me dejé que me apuntara porque aunque me negara, me iban a apuntar de todas maneras, pero era muy divertido porque te llevaban a la playa, pero a mi nunca me llevaron.... Me cabré y yo le dije, mira: ahora que ya soy mayorcito me borras rápidamente de esa monstruosidad, que yo no quiero estar apuntado en ningún sitio.”*⁴

La Falange controlaba todos los ámbitos del pueblo, por lo tanto, además de ser el principal medio de vigilancia y opresión⁵, también era la encargada de promover ciertas políticas sociales y culturales desarrolladas por el Frente de Juventudes y la Sección Femenina. Ocaña, a pesar de ser varón, era un asiduo a los eventos organizados por las muchachas y mujeres de la sección femenina que consistían en talleres de teatro, manualidades, meriendas,... etc., ya que en esa época era la única animación cultural en Cantillana.

Asiste a la escuela hasta los 12 años, con esta edad pierde a su padre que muere en 1959 tras una larga enfermedad. Esta muerte supone un duro golpe para Ocaña. Las necesidades económicas de la familia hacen que abandone la escuela con los estudios básicos y comience a trabajar en los más variados oficios: en el campo recogiendo algodón, aceitunas,... Se sabe que durante su etapa como jornalero lo pasó muy mal, las diferencias con sus compañeros de trabajo se hacían mucho más visibles que en su época de estudiante y las burlas y maltratos eran una constante.

Poco más tarde comienza a trabajar con su tío Juan como peón de albañil, limpiando tejados y encalando paredes. Con este oficio Ocaña entra en contacto directo

³ El profesor Alfonso Lazo afirma que “*el Frente de Juventudes funcionó de manera adecuada, incluso entusiástica*”. *El éxito se mide por el número de afiliados que según varios estudios era bastante elevado (el Frente de Juventudes era el grupo falangista más numeroso en todas las ciudades y pueblos) ese buen funcionamiento se debía a que era la única vía por la que los niños y jóvenes escapaban al aburrimiento de aquellos años; gracias al Frente de Juventudes tenían la oportunidad de pasar unos días de campamento y veraneo, acudir a actividades como desfiles y concentraciones, comer decentemente y hasta recibir la vestimenta reglamentaria*”. PAREJO FERNANDEZ, J. A., *La falange en la Sierra Norte de Sevilla (1934- 1956)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007. pp. 153-155.

⁴ Narración de Ocaña extraída de la película-documental: PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Proza, Teide P.C.1978. 1 DVD (85 min).

⁵ La Falange se convirtió, junto con la Guardia Civil, el clero parroquiano y las fuerzas de seguridad locales en uno de los pilares fundamentales sobre los que descansó la maquinaria represora. Para mayor información consúltese la obra de PAREJO FERNANDEZ, J. A., *Op.cit.* 209- 211.

con el manejo de pinturas y de mano de su tío recibe los primeros conocimientos de materiales y técnicas antiguas que posteriormente utilizaría en sus obras.

Ocaña se refugia en el dibujo y la pintura que siempre fue su mayor afición, compartida con el teatro o la representación dramática de personajes populares diversos. Por las noches, después del trabajo, comienza a pintar y a realizar sus primeros cuadros al óleo sobre lienzos que compraba con sus ahorros. A través de la pintura Ocaña trata de resolver los problemas que le plantea ante la sociedad rural su exagerada sensibilidad y su sexualidad ambigua, desde niño siente atracción por los hombres.

Según él mismo relata en su película- documental, se inició en la sexualidad a temprana edad, con jóvenes amigos en inocentes “juegos eróticos” y compañeros de escapadas al campo después de salir de Misa los domingos. Cuenta como solía escaparse al río Viar a ver a los gitanos bañarse desnudos, o a las viñas y los pajares acompañado de algún amigo con los que surgía un inevitable juego de atracción. Se divertía y disfrutaba con aquellos esporádicos contactos en cierto ambiente de clandestinidad, pero también sufría por el miedo y la represión impuesta por una sociedad puritana en las formas aparentes; vivía inmerso en una doble moral muy extendida en esos años que le llevaba a aparentar una buena conducta cristiana, que más tarde le llevaría a “abominar” a la Iglesia. Siempre se sintió distinto a los demás y culpable de su homosexualidad de la que mostraba su arrepentimiento bajo el secreto de confesión a los curas⁶, como él mismo desvela en la película del director Ventura Pons. A pesar de su forma de ser y sufrir la censura de la moral católica, Ocaña era un niño extremadamente religioso. Ocaña narra en muchas de sus intervenciones públicas la represión impuesta por la sociedad y la Iglesia:

*“ ... tenía grandes inquietudes, pero muchas represiones por parte de la gente; desde pequeño empecé a darme cuenta de mis gustos, me gustaban muchísimos los hombres pero eso era prohibido, yo empezaba a sentirme aparte de los demás y a hacer un teatro falso ...”*⁷

⁶ Según Nicolás Salas, la sociedad consideraba al clero y la Falange los mandarines del régimen. La gente llegó a tener miedo a ciertos sacerdotes, que impusieron en sus parroquias criterios muy personales y duros sobre la aplicación del nacional- catolicismo. Las consecuencias fueron el rechazo encubierto, la doble moral y la hipocresía religiosa. (este fue el caso de Ocaña) esta situación fue cambiando en los últimos años del régimen, incluso buena parte del clero fueron los promotores del “cambio de rumbo” de la Iglesia postconciliar. SALAS, N., *op. cit.* 76- 77.

⁷ Declaraciones de Ocaña en: PONS, V., *op. cit.*

Durante estos años y en contrapunto a la férrea censura que sufría en el pueblo al sentirse incomprendido y marginado por su visible feminidad y ambigüedad sexual, Ocaña tenía como vía de escape y realización personal una participación activa en la vida religiosa y festiva de Cantillana. Debemos destacar que Cantillana es un pueblo especialmente religioso, sentimiento acrecentado en los años de posguerra⁸, con unas tradiciones y costumbres muy particulares y arraigadas que marcan el espíritu y la vida cotidiana de sus habitantes y que en Ocaña tuvo una particular repercusión. Desde edad temprana sintió una especial atracción hacia este folclore y estas tradiciones que logró analizar y asumir a la perfección. Estas particularidades del pueblo marcarían su vida para siempre y se convertirán en el eje fundamental de su posterior producción artística, siendo denominadas por el propio Ocaña como sus “fetiches”.

La religiosidad popular en Cantillana es desde hace siglos el centro de la vida social e incluso podríamos decir económica y política. La religiosidad popular se manifiesta en la proliferación de antiguas hermandades y cofradías; entre todas, son las llamadas hermandades de gloria las que destacan y han marcado tradicionalmente el ritmo vital del pueblo y el calendario festivo. El pueblo se divide en dos grandes devociones marianas: *la Asunción* y *la Pastora*.

Esta división siempre estuvo, y sigue estando, patente en todos los ámbitos de la sociedad, incluso el familiar, y supone todo un fenómeno social y antropológico⁹. Pertenecer a una u otra devoción se hereda por tradición familiar y por adscripción matrilineal¹⁰ o matriarcado, la figura de la mujer tiene en Cantillana una relevancia muy importante. En las familias donde el matrimonio comparte la misma devoción, su descendencia asume y continúa la devoción familiar común. En cambio si el matrimonio es mixto, es decir padre y madre tienen una devoción mariana distinta, todos los descendientes asumen la devoción de la madre y en el núcleo familiar se

⁸ Uno de los aspectos más asombrosos de la España de la posguerra fue la introducción, recuperación y promoción de ritos religiosos en los aspectos más formales de la vida. Según Rafael Gómez Pérez: "*La religión era un elemento natural de la vida social; las Navidades con los Belenes y las cabalgatas de los Reyes Magos; las conferencias cuaresmales y ejercicios espirituales abiertos o cerrados; novenas; las procesiones de Semana Santa; las procesiones eucarísticas y para el viático a los enfermos; los rosarios de la aurora; las procesiones del Sagrado Corazón de Jesús; las romerías a la Virgen; las fiestas de la Patrona, los actos religiosos de cofradías y hermandades... Todo el año estaba acompañado de alguna manifestación religiosa pública*". PAYNE, S. G., *El nacional catolicismo*. [En línea] [Consultado: 30/07/2012] <<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7399.htm>>

⁹ Para una mayor profundización sobre el tema consultar las obras de GARCÍA BENITEZ, A., *Virgenes, Fratrías y Banderías*, Sevilla: Padilla, 2002; IDEM, *Los manuscritos perdidos y hallados en palacio*, Sevilla: Adalid Seráfico, 1984.

¹⁰ Consultar los capítulos: 3.4-*La adscripción matrilineal de las hermandades semicomunales*. y 7- *las hermandades religiosas como vínculos de pertenencia identificativa. Hermandades de filiación matrilineal*. GARCÍA BENITEZ, A. *Virgenes, Fratrías... op. cit.* pp.127- 129, 217- 230.

impone la devoción materna. Este no fue el caso de la familia de Ocaña, conocida como “los patacanes”. Su madre y su padre eran asuncionistas, devotos de la Virgen de la Asunción, aunque su abuelo paterno era pastoreño, devoto de la Divina Pastora. Así pues, por tradición familiar Ocaña fue asuncionista.

Asuncionistas y pastoreños mantienen una rivalidad centenaria desde el año 1800, conocida popularmente como “pique”¹¹.

Ambas devociones, dirigidas por sus hermandades, se afanan en hacer de su devoción y sus fiestas las más atractivas y grandilocuentes del pueblo, incluso buscando siempre traspasar la frontera del propio núcleo rural, de manera que las populares celebraciones marianas de Cantillana siempre han tenido una especial repercusión en prensa y medios de comunicación de todas las épocas, especialmente en los años de la dictadura donde los valores religiosos y marianos se promovían de manera incondicional.

La grandiosidad y magnificencia de las fiestas marianas de Cantillana compuestas por cultos internos¹² y externos¹³ como los rosarios



Fig. 1.1. Ocaña de joven delante de la imagen de la Asunción de Cantillana durante las fiestas y cultos. Aprox. 1968. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

¹¹ Consultar las obras de GARCÍA BENITEZ, A., *Los manuscritos perdidos y hallados en palacio*, Sevilla 1984, pp. 120-124; IDEM., *Virgenes, Fratrias y Banderías*, Padilla, Sevilla 2002.

¹² Dentro de los cultos internos podemos mencionar un conjunto de actividades de índole puramente religioso, que tienen lugar en el ámbito del templo parroquial. Tanto una hermandad como otra cuentan con una novena, ejercicio de las oraciones desarrollado durante nueve días, contados a partir de la víspera de cada fiesta principal, ya sea la festividad de la asunción de la Virgen el 15 de Agosto o la Natividad el 8 de Septiembre. En tales días además se tiene una misa solemne con presencia de las autoridades y estamentos locales. Los cultos continúan con un triduo en el mes de mayo, para la festividad de la madre del Buen Pastor y en noviembre para celebrar la proclamación del dogma asuncionista respectivamente. También cuentan cada una de las dos hermandades con una novena de ánimas, dedicada a los hermanos difuntos de cada corporación, así como otros cultos menores de corto desarrollo, y en el caso de la hermandad de la Divina Pastora con misa dominical en el Santuario.

¹³ En cuanto a los cultos externos su proliferación ha ido en aumento incesantemente puesto que su organización compete únicamente a la Junta de Gobierno de cada hermandad. Este hecho, junto con el mencionado interés de superación basado en la pujanza entre las dos corporaciones, ha motivado a lo largo de la historia un inusitado desarrollo de festejos populares, que si bien tienen como base los cultos ya mencionados son el escenario donde la religiosidad popular da rienda suelta a sus manifestaciones más genuinas. En este sentido debemos destacar las procesiones de ambas imágenes la noche del 15 de agosto y el 8 de septiembre respectivamente, los rosarios femeninos en los que las mujeres acompañan el estandarte de la Virgen con traje de gala y mantilla española, la popular Romería de la Divina Pastora y la fiesta de la Subida de clara influencia para Ocaña.

públicos, las procesiones de las imágenes en los pasos, la subida, la romería,...llamará poderosamente la atención de Ocaña. Cantillana en época festiva se llena de estruendos de cohetes y tracas, bandas de músicas, banderas por las calles, populares arcos de triunfo de flores de papel, la iglesia se decora suntuosamente con colgaduras, antiguas arañas de cristal, originales y espectaculares altares de cultos.... Todo un espectáculo estético para los sentidos por el que Ocaña queda fascinado. Con su participación activa en los preparativos y montaje de la parafernalia de las fiestas Ocaña podía dar rienda suelta a su sensibilidad y creatividad. De esta manera, para las fiestas de la asunción participará poniendo flores, montando y decorando carrozas de algodón y flores de papel, plantas aromáticas,... La participación del joven Ocaña en estos trabajos será muy criticada, ya que en aquella época normalmente eran realizados por mujeres¹⁴.

Debemos destacar que la figura principal en casi todos los actos de las fiestas de Cantillana eran las mujeres, protagonista de todos los actos como rosarios, procesiones, cultos,.. Donde asistían ataviadas con la clásica peineta y mantilla, mantones bordados, lujosas joyas, o trajes de flamenca, según la ocasión. (Fig.1.2)

Esta imagen de la mujer cantillanera, Ocaña no la olvidará nunca y será una constante en su vida, no sólo asumiendo su estética, sino también su espíritu, forma de ser y ademanes, basados en el aparentar, la interpretación más absoluta, la hipocresía y la crítica.

No podía ser de otro modo y las tres personas que marcan su infancia y juventud serían mujeres:



Fig. 1.2. Rosario público de mujeres en las fiestas de Cantillana. Aprox 1960. Reproducidas de *Pastora de Cantillana, memoria gráfica de una devoción*, p. 70.

¹⁴ Teniendo en cuenta el ya mencionado carácter femenino de las devociones marianas de Cantillana debemos aclarar que esta tendencia tiene su origen en la hermandad de la Divina Pastora, establecida en 1720 por Fray Isidoro de Sevilla en la localidad como rosario femenino, dentro del cual surge un conflicto de poderes alrededor de 1800 (relacionado por el profesor Antonio García Benítez con la lucha de clases y la crisis del Antiguo Régimen) del que resulta escindirse una parte para formar una corporación similar llamada en este caso de la Asunción, pero también entorno al rezo del rosario exclusivamente por mujeres. En 1807 ambas hermandades aprueban sus reglas como colectivos femeninos y así han sido gobernadas hasta la década de 1980. Cf. GARCÍA BENITEZ, A., *Los manuscritos perdidos... op. cit.* pp.55-58.

su tía María, su hermana Luisa y Dña. Presenta, conocida popularmente como “Presentita”. En estas mujeres Ocaña encontraba la fantasía y comprensión que necesitaba una persona tan especial como él.

Su tía María, le ofreció el cariño y comprensión que en algunos momentos le faltó por parte de su madre, que no aceptaba la forma de ser de su hijo, le permitía hacer cosas que no le permitía su madre. La tía María era una mujer soltera que vivía sola, carismática, comprensiva, curtida en la universidad de la vida diaria, que le ofrecía su casa como refugio a un niño que venía huyendo de la crueldad de la sociedad que lo rodeaba, allí Ocaña empezó a instalar su “taller” y comenzó a hacer sus primeras creaciones, y siempre consideró aquella casa como un sitio mágico.

Otro oasis de creatividad encontraba en casa de la señora Presenta, vecina de la tía María y dirigente de la Sección Femenina de la Falange en Cantillana; una mujer creativa y sensible que preparaba las carrozas de papel y adornaba las calles para las fiestas, promovía y hacía teatros,... con esta mujer Ocaña conoció y dio rienda suelta a su otra gran pasión que era el teatro. Con “Presentita” Ocaña aprendió desde niño a recitar, los diálogos de los quinteros, cantar saetas,... y todo el repertorio dramaturgo y de artes populares que siempre lo acompañarían a lo largo de su vida.

“...me gustaba hacer carrozas de algodón, siempre estaba metido en casa de una señora que se llamaba Presenta, y que hacía teatro, que a mí me gustaba muchísimo....para mí era como un sueño aquella mujer...”¹⁵

Fue su hermana Luisa la persona más importante en su etapa en el pueblo. Luisa era la única mujer de seis hermanos, una joven muy guapa, siempre destacó por su afición al teatro y sus interpretaciones como protagonista en una agrupación de teatro local interpretando teatro costumbrista, normalmente de los Hermanos Quintero. Esto a Ocaña le fascinaba, y desde muy niño sintió admiración por su hermana. Era su “ídolo” y la imitaba constantemente, en sus diálogos e interpretaciones. Ocaña siempre fue protegido por su hermana; ella fue la primera persona que lo aceptó como era y que comprendió y apoyó su homosexualidad.

Que Ocaña en su vida en el pueblo siempre se sintió más identificado con las mujeres, de todas las edades y clase social es un hecho constatado. Las vecinas de la

¹⁵ Fragmento del relato donde Ocaña narra su relación con la señora Presenta. Extraído de la película-documental: PONS, V., Ocaña, *retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Prozes, Teide P.C.1978. 1DVD (85 min).

localidad nos cuentan que al artista de niño le gustaba relacionarse con los grupos de "mantoneras"¹⁶ sentadas en las puertas y plazas del pueblo, allí encontraba a las típicas "criticonas" y a las viejas "sabihondas", sus verdaderas maestras de la sabiduría popular que tan hondo caló en él.

*"... me encantaba criticar a la gente, era muy divertido..."*¹⁷

Así pasó su infancia y primera juventud en el pueblo, con continuas contradicciones y una relación amor - odio hacia sus paisanos y sus tradiciones.

En estas tradiciones hay que destacar el ritual de los entierros que en un pueblo siempre suponía un acontecimiento que rompía la monotonía cotidiana. La muerte y su ceremonial mantenían rasgos barrocos y populares, manifestándose en un estricto protocolo de actuaciones muy arraigado,¹⁸ que el propio Ocaña narra con todo detalle en el diálogo de su película:

*"... era muy bonito también en mi pueblo los entierros cuando se moría la gente y los llevaban en hombro... Y si se moría un rico, tres curas; y si se moría un pobre, un cura...y las campanas y todo eso, a mi me parecía muy bonito, era como un cuento."*¹⁹

El Ocaña niño, siempre fue atento a todas estas manifestaciones funerarias populares que llamaban poderosamente su atención, le producía admiración, era algo misterioso, prohibido y sobre todo lleno de plasticidad en muchas ocasiones, los entierros y la muerte serán otras de las constantes en su obra, otro recuerdo de su niñez en el pueblo.

¹⁶ *Mantonera* se denomina a las mujeres y niñas dedicadas a la artesanía de los flecos del mantón de Manila, artesanía típica de Cantillana. Desde el s.XIX una de las estampas más características de Cantillana serán los grupos de mujeres realizando el enrejado del mantón en las calles y plazas del pueblo. Sobre todo en la época de posguerra alcanzarán un importante auge estas labores, ya que suponían una ayuda a las maltrechas economías familiares, incluso la Sección Femenina de la Falange organizó talleres para el aprendizaje de esta labor entre las niñas de la localidad. Su confección es exclusivamente femenina. Ocaña, siempre atento a las tradiciones y peculiaridades del pueblo, encontró en esta figura de la mujer uno de ejemplos más claros de la cultura popular de su pueblo y será uno de los personajes más repetido en su iconografía.

¹⁷ Frase de Ocaña extraída de la película-documental: PONS, V., op. cit.

¹⁸ El ritual se iniciaba con el velatorio en casa del difunto donde la separación de géneros se hace patente, las mujeres guardando riguroso luto velaban al difunto, y los hombres en la calle (normalmente en la puerta) recibían las condolencias. Posteriormente los hombres eran los encargados de portar el féretro a hombros por las calles del pueblo hasta la Iglesia y el cementerio ya que al estar éste a las afueras, solo acudían los hombres. El peso de la Iglesia también se hace visible en estos acontecimientos y la celebración del funeral. El ceremonial religioso era más o menos grandilocuente dependiendo de la clase social del difunto y de ello dependía la participación de uno o más curas, sacristán, monaguillos,...

¹⁹ Descripción de Ocaña en: PONS, V., op. cit.

El propio Ocaña en sus muchas entrevistas y reportajes, siempre recuerda su infancia como una época feliz. Aunque sufriera las burlas, la incompreensión y la marginación en muchos momentos, él era un niño sensible que disfrutaba de su entorno, del campo, de las flores, de las fiestas, las hermandades, los entierros, de las viejas... de todas las características del pueblo donde le tocó vivir, y gracias a las peculiaridades que vivió en su niñez en un entorno como Cantillana se forjó la personalidad única de un hombre como Ocaña.

Según nos relata su hermano²⁰, a los 17 años llegó a ser un gran pintor de “brocha gorda” muy trabajador, con jornadas diarias de 12 y 14 horas. Atendiendo a los comentarios de los vecinos de Cantillana, Pepe era muy querido por las señoras a las que les trabajaba pintando sus casas, desde la gente sencilla a las señoras ricas del pueblo, que lo trataban siempre desde el cariño a una persona especial, excelente trabajador y mejor persona, que con su gracia y su desparpajo las hacía partícipes de sus locuras. Con su sueldo como pintor de paredes contribuía a la economía familiar, y lo poco que ahorraba lo invertía en materiales de pintura, en su pequeño estudio que instaló en casa de su tía María.

En 1968 se rueda en Cantillana la película- musical “El padre coplillas” protagonizada por Juanito Valderrama. Ocaña atraído por su afición al teatro y el mundo artístico y de la farándula, a escondidas de su familia, participa en el rodaje como extra en varias escenas; sería su primera participación en el mundo cinematográfico. Por estos años Ocaña es un joven incomprendido en el pueblo, tanto por sus inquietudes artísticas, que ya empiezan a ser conocidas por todos, como por su aún oculta homosexualidad. Durante su juventud Ocaña intenta rodearse de amistades y personas afines a sus inquietudes. Se relaciona con otros aficionados a la pintura, y el arte o con maestros del colegio²¹, que llegaron a Cantillana y se instalaron allí como vecinos, poco a poco podemos decir que la vida social y cultural del pueblo fue tomando un nuevo rumbo, un cambio que ya se había dado en otros muchos lugares pero que en un pueblo pequeño y tradicional como Cantillana tardaba en producirse.

Poco después del revulsivo que supuso en Cantillana ser el escenario del rodaje de una película de la época, Ocaña movido por un ingenuo espíritu creador e innovador propone a varios conocidos rodar una pequeña película. Para ello implica a varias

²⁰ PÉREZ OCAÑA, Jesús, Entrevista I. Barcelona, 18/04/2010.

²¹ En 1958 se había inaugurado el Grupo Escolar Ntra. Sra. De la Soledad y ya en 1965 se abre el nuevo Colegio Libre Adoptado, en el edificio del antiguo pósito. AMC. Legajo 14.

personas del pueblo y comienzan a rodar con una cámara de 8 mm. sin voz, propiedad de un comerciante local. Este pequeño corto en súper 8 fue ideado y protagonizado por Ocaña, con la participación de otros amigos que también actuaban. No tenía un guión definido y estaba compuesto por varias grabaciones dispersas que dieron como resultado un corto inconexo y surrealista donde Ocaña era el protagonista y comenzaba a escenificar algunos de sus futuros “fetiches” y personajes. Ocaña organizó un acto de presentación del corto donde fue proyectada la cinta al que asistieron los participantes y otros invitados del pueblo²².

Como vemos las inquietudes y proyectos del joven eran cada vez más atrevidas y ambiciosas a pesar que la formación artística y cultural de Ocaña en estos años era muy pobre. En ese año Ocaña tiene intención de comenzar sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de Sevilla, incluso prepara los papeles para su ingreso, pero nunca llegó a inscribirse. Según un amigo de juventud²³, que compartían inquietudes culturales, Ocaña no estaba al corriente de las tendencias artísticas ni había tenido ocasión de conocer a los grandes maestros de la historia del arte, pero su intuición y sus grandes inquietudes lo movían a aferrarse a cualquier novedad artística que le llegaba de fuera, por parte de amigos y conocidos.

En 1969 Ocaña es llamado a cumplir el servicio militar junto a su hermano mellizo. Cumple los tres primeros meses de recluta en San Fernando (Cádiz) y a los 21 años conoce por primera vez el mar.

*“...nunca fui al mar, el mar no lo conocí hasta que no tuve los 21 años...”*²⁴

Durante el periodo de instrucción en San Fernando Ocaña se dirige a sus superiores solicitando quedar exento de seguir realizando el servicio militar alegando una deformación en los pies; su petición no solo fue denegada, sino que además fue castigada con un ingreso en el calabozo, según nos narra su hermano Jesús. Los primeros meses en San Fernando lo pasa mal, pero por otra parte es feliz porque por fin ha podido conocer el mar.

²² Resumen de las narraciones de varios amigos y colaboradores de Ocaña sobre la realización de la citada película, extraídas del documental: MORENO, J. J., *Ocaña, la memoria del sol* [vídeo], Sevilla: Ildflynn, 2009. 1 DVD (140 min).

²³ GONZALEZ, J. M., Entrevista. Cantillana, 29/07/2010.

²⁴ Ocaña en: PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo] Barcelona: Procesa, Teide P.C. 1978. 1 DVD (85 min).

Tras el periodo de recluta destinan a Ocaña a Madrid a servir como ascensorista en el Ministerio de Marina; su hermano Jesús se queda en San Fernando. Ocaña aprovecha su estancia en Madrid para visitar museos, copiar y pintar del natural, conocer a los grandes maestros de la pintura,²⁵.... Vive nuevas experiencias. Madrid le abrió a Ocaña nuevos horizontes personales y sobre todo artísticos, pero a pesar de todo, era una ciudad que no le gustaba, según relata en varias intervenciones, Madrid le asfixiaba. Desde Madrid Ocaña escribe una carta a su hermana Luisa donde le confiesa abiertamente que le gustan los hombres, le reconoce su homosexualidad.



Figuras 1. 3. y 1. 4. Ocaña durante el Servicio Militar. Ministerio de Marina. Madrid. 1969- 1971. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

La etapa de servicio militar en Madrid fue complicada para Ocaña, lo pasa mal en su relación con los demás compañeros, además mantiene una tormentosa relación con uno de ellos, que le provoca un estado psicológico preocupante. Su hermano Jesús que poco después de Ocaña también fue trasladado a Madrid, al llegar y estar cerca de su hermano, se da cuenta de la situación por la que está pasando. Según palabras de su hermano Jesús, Ocaña se estaba “volviendo loco”. Jesús informa de la situación al comandante, y deciden trasladarlo a Sevilla e ingresarlo temporalmente en un centro psiquiátrico.

Ocaña regresa de la mili con unos meses de permiso a recuperarse al pueblo con una importante anemia y síntomas de locura evidentes. Esa locura fue el culmen de

²⁵ Según relata Jesús Pérez Ocaña, su hermano y compañero en el servicio militar, Ocaña todos los domingos se ponía la bata blanca de pintor encima del uniforme y se iba a pintar al Museo del Prado. A veces era reconocido y descubierto por la guardia militar, la cual le retiraba los utensilios de pintura y lo castigaba durante una semana en el calabozo. Información extraída del documental: MORENO, J. J., *op. cit.*

una vida de represiones y marginación, el propio Ocaña se veía como una persona rara y extraña con problemas de identidad que se iban haciendo más evidentes con el paso del tiempo. Según sus familiares y amigos cuentan, el estado de locura con el que Ocaña regresó a Cantillana marcó para siempre su relación con sus paisanos.

Durante este periodo de enajenación, se aísla en casa de su tía María y allí vive solo, dedicándose a preparar su primera exposición en Cantillana basada en un sueño que tuvo en la mili sobre Vírgenes y entierros,... Inaugura su primera exposición en su casa, sita en la “Plaza del Sindicato”. En esta exposición Ocaña cuelga sus cuadros en los que aun no se aprecia su estilo ni influencias. Es una pintura ingenua y realista, sin ninguna base académica. Los motivos eran paisajes, escenas costumbristas y las Vírgenes del pueblo. Pero además de mostrar su pintura, el artista ya deja ver su futura personalidad, e impulsado por la crisis de locura que sufría en ese periodo, rodeó a la exposición de una serie de hechos y ocurrencias extrañas y misteriosas, casi rozando la acción. Argumentaba que la Divina Pastora que tenía pintada lloraba, tenía toda la estancia decorada con frutas que ofrecía a los visitantes, aparecen manchas en el techo y las exhibe como un embrujo, una provocación,... Todos esos argumentos los presentaba a la gente como parte de su obra. Esa exposición en la que dijo tantas cosas, e hizo tantas extravagancias, lo marcó para siempre en Cantillana como una persona loca, nadie lo entendió, su primera exposición en Cantillana fue un fracaso.

Poco después vuelve a Madrid y finaliza el servicio militar ya en 1971. Durante su última estancia en esta ciudad organiza una exposición en la calle, lo cual fue motivo de escándalo público en la puerta del museo del Prado y en la plaza de Santa Ana.

Después de su vida en Madrid, Ocaña regresa a Cantillana, pero ya nada es igual que antes, su estancia fuera del pueblo le había abierto nuevos horizontes y expectativas y su situación es cada vez más insoportable. A su vuelta sigue trabajando en su oficio habitual de pintor de paredes, dedicándose a sus cuadros en los ratos libres. Ocaña intenta encontrar en Cantillana síntomas de aperturismo, nuevas formas de pensar ajenas a las estructuras tradicionales del pueblo. En esta etapa en Cantillana buscará relacionarse con personas del pueblo de cierto nivel cultural, con ideas avanzadas como profesionales que llegaban de fuera, jóvenes estudiantes que cursaban sus estudios universitarios en Sevilla,... Un ejemplo de este círculo de amistades lo encontramos en

una pintura mural²⁶ realizada por Ocaña en estos años, y que ha sido recuperada recientemente. Se trata de un mural pintado en una cochera propiedad del entonces practicante de Cantillana, D. Manuel del Valle que representa un coche de los años veinte decorado con las banderas andaluza y republicana, todo un atrevimiento teniendo en cuenta la época. Este mural pone a Ocaña en relación con ideales republicanos y andalucistas, que desde la clandestinidad el artista compartía con otros vecinos del pueblo.



Fig. 1.5. Mural realizado por Ocaña en la cochera de D. Manuel del Valle. Casa nº 12 de la calle Santa Ángela de la Cruz. Cantillana. Aprox 1971. Foto: Yedra M^a. García.

En esta fecha Ocaña está enamorado de un joven del pueblo llamado Manolo con el que mantiene una extraña relación de amistad y amor oculto. Los dos salían al campo, pasaban tardes y noches juntos... se querían pero no se atrevían a dar el paso hacia una relación amorosa. Manolo había sido seminarista, era sobrino del alcalde y pertenecía a una

familia de clase alta. Era un joven con una perfecta educación, robusto, deportista, culto y muy sensible, aportaba la intelectualidad y conocimientos de los que carecía Ocaña; pero estaba lleno de contradicciones y atormentado por sus sentimientos. No soportó más esa situación que le imponía su entorno y con tan sólo 20 años se suicidó. La trágica muerte de Manolo llegó en un momento delicado psicológicamente para Ocaña y le supuso un golpe muy duro. Los comentarios que el suicidio provocó en el pueblo fueron evidentes, y todos coincidían en señalar la relación que mantenía con él y la oposición de la familia de Manolo como el motivo del suceso.

La convivencia en el pueblo para Ocaña se hace cada vez más insoportable. Para evadirse sigue pintando en casa de su tía María, toma la pintura como una terapia, es lo único que en ese momento le hace sentirse bien, y va a clases de adultos para completar sus escasos estudios. A pesar de todo Ocaña no encontraba su sitio en el pueblo, cada vez se sentía más excluido, su estancia en Madrid le había mostrado una nueva forma de

²⁶ Según nuestra catalogación y un breve informe realizado por Yedra M^a García, restauradora del mural, la obra se puede fechar en 1971. El dato ha sido facilitado por M^a Dolores del Valle, hija del propietario, que afirma que durante ese año ella se encontraba estudiando en un internado y recibió una carta de su padre donde le contaba que “Patacan” (mote de Ocaña en el pueblo), había pintado un mural en su cochera. Consultar: GARCÍA, YEDRA M^a., Una obra inédita del pintor Ocaña, descubierta en su pueblo natal. Teodosio 5. Boletín Cultural nº 104, COLBA, Sevilla. 2012. pp. 20- 24.

vida y otros horizontes personales y artísticos que necesitaba desarrollar, que en Cantillana y su entorno no era posible.

El artista en Cantillana estaba aislado cultural y artísticamente de todo lo que ocurría en otros lugares, incluso la emergente y minoritaria movida que nacía en Sevilla²⁷ le quedaba lejos; nunca la conoció. Ocaña en su pueblo no era más que un joven pintor de paredes lleno de inquietudes de toda índole, que muy pocos comprendían y aceptaban.

Debía continuar su vida en otro lugar. Varios amigos y familiares que percibían la asfixiante situación de Ocaña, le recomiendan viajar a Barcelona, la meca de las libertades en la España del momento. Ocaña seguía siendo una persona tímida y muy callada, y, según nos relata José Barragán, su maestro en las clases de adultos, una noche al finalizar las clases le comunicó algo que le impresionó y aún hoy sigue recordando:

*“...José, mañana no vengo, me voy a Barcelona porque aquí no me puedo realizar y yo quiero buscar algo para realizarme...”*²⁸.

²⁷ Véase epígrafe 2.1.1. Andalucía rural. 1947- 1971. pp. 67- 69.

²⁸ Extraído del relato de José Barragán en el documental: MORENO, J. J., *Ocaña, la memoria del sol* [vídeo], Sevilla: Ildflynn, 2009. 1 DVD (140 min).

1.2. BARCELONA 1971 - 1983

Ocaña, como muchos otros andaluces en la década de los 70, emigra a Barcelona. Era la ciudad prometida en todos los ámbitos, unos iban buscando trabajo, otros, libertad, nuevos aires,.. Pepe, un joven ingenuo de pueblo que apenas había salido de su Cantillana natal, se introdujo en la ciudad de las libertades buscando nuevos horizontes, una nueva vida, pero con la maleta cargada de recuerdos, vivencias y añoranzas de su tierra, de su infancia y de Andalucía.

Su nueva y fugaz vida en Barcelona pasa por diversas etapas. Sus principios no son fáciles, transita por varios trabajos y sitios de residencia hasta encontrar su hábitat natural en las emblemáticas Ramblas y Plaza Real que situarán a Ocaña entre lo más destacado de la bohemia, la marginalidad y la intelectualidad barcelonesa, en el centro de la cultura underground del momento donde encontrará el ámbito idóneo para desarrollar su indomable fuerza creativa.

1.2.1. Comienzos.

Como hemos señalado, Ocaña llega a Barcelona en 1971²⁹, por esa fecha ya se encontraba trabajando allí su hermano mellizo Jesús. Comienza su nueva etapa en esta ciudad viviendo con su hermano en la calle Sant Pau en casa de la señora Concha y Fernando, vecinos del pueblo que habían emigrado a Barcelona y ya se encontraban asentados en la ciudad. Llega con el propósito y firme convicción de dedicarse a la pintura y triunfar en el panorama artístico, pero sobre todo a desarrollarse como persona y encontrar la libertad que el pueblo no le ofrecía.

Sus comienzos fueron complicados, buscó la estabilidad familiar junto a su hermano y un trabajo para subsistir. Pronto encontró un empleo en una empresa de fundición en Santa Perpetua de la Mogueda. Un trabajo duro, que le ocupaba buena parte del día y que nada tenía que ver con sus aspiraciones de pintor.

²⁹ Según los datos aportados en diversas biografías, artículos de prensa y documentales sobre el artista la fecha de llegada a Barcelona oscila entre 1970 y 1972; incluso el propio Ocaña en el documental realizado por Ventura Pons en 1977 no da una fecha concreta. Tras cotejar diversas informaciones de archivos personales y datos concretos de amigos y familiares podemos confirmar que su llegada a Barcelona se produce en el año 1971.

Pronto abandonaría la fundición y comenzó a trabajar de nuevo como pintor de paredes en una empresa llamada *Carcasona* dirigida por el “señor Salvador”; vuelve así a su oficio de toda la vida, y en el que más cómodo se encontraba. Fiel a sus propósitos, Ocaña pretende adquirir nociones artísticas y formarse en el dibujo y la pintura, y para ello se matricula en la academia Baixas³⁰ de Barcelona y asiste al taller del pintor Narciso Galiat, alternando su trabajo de pintor de paredes con los estudios.

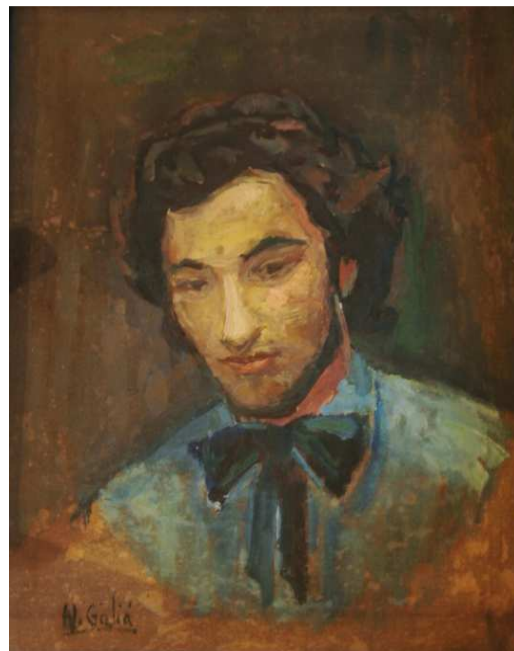


Fig. 1.6. Retrato del joven Ocaña realizado por el pintor Narciso Galiat durante la asistencia del artista andaluz a su academia en Barcelona. Aprox 1971. Foto propia.

Ocaña por su carácter abierto y andaluz hace rápidas amistades y su ritmo de vida se intensifica y necesitará su propio espacio vital. Pronto la convivencia con Jesús se irá complicando al sentirse controlado por los excesivos cuidados y recomendaciones de su hermano que no aceptaba las nuevas relaciones y sitios que frecuentaba Ocaña, no admitía su homosexualidad; además de las continuas peleas ideológicas, ya que el espíritu libre y anarquista de Ocaña no soportaba las fuertes convicciones y militancia comunista de su hermano.

A los escasos meses de vivir en Barcelona junto a su hermano cambia de residencia y se va a vivir a un piso en Santa Perpetua de la Moguda con su amigo y compañero de trabajo José Manzano, que se había separado de su mujer y con el que mantiene su primera relación sentimental sin ocultarse públicamente. Sus visitas a los lugares y barrios del “ambiente” y de la bohemia barcelonesa se van haciendo asiduas. Ocaña tiene prisa por contactar con el mundo cultural y artístico de la ciudad pero aún no conoce a nadie, no tiene contactos ni referencias y su trabajo y lugar de residencia no le ayudan a relacionarse con gente del mundo que él anhela.

Desde su llegada a Barcelona Ocaña no reprimió su homosexualidad y empieza a ser conocido en el ambiente gay, dando rienda suelta a su espontaneidad y gracia andaluza y rápidamente comenzará a ser popular como “un andaluz divino que quiere

³⁰ La academia Baixas fue una de las más prestigiosas de Barcelona fundada por Joan Baixas a finales del s. XIX y continuada por sus herederos, que perpetuaron la saga de artistas. En esta academia se formaron grandes pintores hasta que cerró sus puertas en la década de los 70.

ser pintor”³¹. En esos momentos ya era consciente de la necesidad de darse a conocer, y el mundo homosexual, ligado estrechamente a la contracultura y bohemia barcelonesa le brindó la oportunidad, le ayudó a relacionarse.

En 1972, en sus continuas visitas a las ramblas y los bares de “abajo” en la plaza Cataluña, entra en contacto con José María Caralt, anticuario y empresario, una persona muy conocida e influyente tanto en la burguesía catalana como en los nuevos ambientes contraculturales de la ciudad. Esta nueva amistad sería para Ocaña el nexo necesario para empezar a introducirse en el panorama artístico barcelonés. Caralt le presentó a su pareja, Francesc Rius Castell, un joven catalán estudiante de Bellas Artes en Barcelona que quedará fascinado por la personalidad y creatividad de Ocaña. Establecen una estrecha y enriquecedora amistad. Ese verano Caralt y Francesc se marchan de vacaciones a Ibiza, a una de sus escapadas al movimiento hippie, y dejan a Ocaña el encargo de pintarles el piso y abrir temporalmente el puesto de antigüedades del mercadillo. En esos meses Pepe es abandonado por su compañero, y cuando José M^a Caralt vuelve de sus vacaciones le pide irse a vivir con ellos.

Caralt acepta acogerlo en su casa, y Ocaña cambia otra vez de residencia y se instaló en el ático del 313 de la calle Balmes, junto a sus amigos. Vivieron un tiempo juntos que el artista aprovechó para centrarse en su pintura y aprender de los conocimientos y consejos de sus compañeros. Especialmente fructífera fue su relación con Francesc, que por ese año cursaba sus estudios en la escuela de Bellas Artes y era todo un referente y apoyo en la formación artística de Ocaña al que proporcionaba libros de pintura y perspectiva, nuevos conocimientos y consejos, como complemento a sus clases en el taller de Narciso Galiat, donde el pintor andaluz continuaba su formación. Según relata Francesc: “...*Entonces era muy académico...*”³². Francesc le habla del fauvismo, del expresionismo,...de las vanguardias históricas y le incita a copiar cuadros de Matisse, Franz Marc, Cezanne,... Ocaña, muy consciente de sus limitaciones y escasa formación artística y técnica, trabajaba incansablemente para poner en práctica los conocimientos aportados por su compañero, supliendo sus carencias formales con una alta dosis de creatividad, riqueza plástica e intuición natural.

En aquel verano de 1973, vienen a casa de José M^a Caralt unas amigas francesas que inmediatamente quedarían cautivadas por la personalidad, los gazpachos y la, aun

³¹ Francesc Rius, licenciado en bellas artes, anticuario y pareja de José M^a Caralt. RIUS, F., Entrevista. Barcelona, 19/04/2010.

³² NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Ellago Ediciones, 2004. p. 47.

prematura, pintura de Ocaña. Nace una interesante relación con las galeristas francesas Amick Jaccard y Marie Theresse Domon que sería muy gratificante en la carrera artística de Ocaña, como veremos más adelante.

El joven artista se va desarrollando y adquiriendo seguridad y autonomía en Barcelona gracias al constante apoyo de José María y se va relacionando tanto con gente de la burguesía y cultura catalana como Montserrat Roig, el diputado Solé Barberá,... como con prostitutas, chulos y gente marginal de las ramblas que tanto frecuentaba, donde podía dar rienda suelta a su promiscuidad y personalidad.

Tras vivir una temporada con José M^a y Francesc, la convivencia se fue enrareciendo y Caralt le pide que busque otro sitio para vivir. Pepe necesitaba cada vez más autonomía y espacio para desarrollarse. Francesc le informa de un estudio que alquilan en el nº 12 de la Plaza Real, y Ocaña alquila el piso. Por fin vivirá en su hábitat natural, donde verdaderamente se sentiría integrado con la gente que lo rodeaba, cerca de sus queridas Ramblas. Este nuevo y último cambio de residencia supondría un importante desarrollo en su vida personal y artística. Ocaña vivirá en el “Montmartre” barcelonés y su popularidad aumentará considerablemente.

A partir de ahora es consciente de sus posibilidades y de la importancia de promocionarse. Buscará hacerse visible en todos los ámbitos utilizando para ello todas sus armas, y las Ramblas como escenario.

1.2.2. Ocaña en Las Ramblas, creación del personaje.

El traslado de Ocaña al 12 de la Plaza Real abrió un nuevo mundo de independencia y autonomía para el artista.

Uno de sus nuevos vecinos en la Plaza Real será Pep Torruellas, representante de M^a del Mar Bonet y de Els Comediants. Pep formará parte del círculo de amigos más íntimos de Ocaña y sus relaciones en el mundo de la cultura y el arte de la época, le serán muy útiles al artista andaluz para seguir adentrándose en el panorama cultural barcelonés, donde comienzan a ser conocidas sus aspiraciones de pintor.

En 1973 Ocaña participa por primera vez en una exposición de pintura en Barcelona, en una colectiva organizada por M^a José Winn, realizada en el London Bar de la calle Nou, en las Ramblas. Su pintura, colorista y de apariencia naif, no tiene la

aceptación deseada por su creador. El pintor es consciente que su pintura necesita estar arropada por un nombre, que el público lo conozca, Ocaña quiere dedicarse a la pintura y vivir de ella. Es entonces cuando intenta promocionarse y comienza a realizar actuaciones esporádicas en la Bodega Bohemia³³ y frecuentar asiduamente el Café de la Ópera³⁴, lugares habituales de encuentro de la intelectualidad y la contracultura barcelonesa. Las actuaciones de Ocaña en estos círculos culturales no son forzadas ni premeditadas, el artista simplemente se muestra tal como es, no reprime sus impulsos naturales de cantar, recitar, ... deja fluir su faceta más lúdica y festiva.

En el Café de la Ópera conoce a Camilo³⁵, que llamó su atención porque le estaba dibujando. Camilo también era andaluz, natural de Moguer y vivía con su tía mientras trabajaba en una fábrica, pero al igual que Ocaña, había llegado a Barcelona huyendo del ambiente represivo de su pueblo y soñando con ser artista, aunque aún vivía en el anonimato de una barriada obrera. El fuerte carácter de Ocaña acogió rápidamente a Camilo y entre los dos surgió una simbiosis indestructible. Tenían muchas cosas en común: la Vírgenes, las fiestas, la religión, los abanicos, García Lorca,... la cultura y la identidad andaluza que nunca abandonan, aun estando lejos. La complicidad que surge entre los dos andaluces a partir de ese momento, hace que Ocaña encuentre en Camilo al perfecto acompañante en sus acciones, provocaciones y exhibiciones por las Ramblas.

En diciembre de 1974 Ocaña realiza un viaje a París, donde conoce la bohemia parisina y la pintura de las vanguardias históricas. El viaje a París es citado por sus amigas y biógrafas Marié- Thèrése Domon y Annit Jaccard:

*“...en 1975 se fue a París a dibujar. A partir de aquel tiempo se dedicó completamente a la pintura, vendiendo cuadros para vivir y preparando exposiciones. Todo no estaba fácil. Empezó a fabricar su personaje y rodearse de una leyenda...”*³⁶

Aunque el viaje de Ocaña a París esté citado por sus biógrafas en 1975, podemos fijar la fecha de estancia en esta ciudad en diciembre de 1974, debido a una colección de dibujos y apuntes que parecen firmados en *París 26/12/74*.³⁷ Aprovecha su estancia en

³³ NAZARIO, *op. cit.* pp. 159.

³⁴ *Ibidem.* pp. 46, 47.

³⁵ *Ibidem.* pp. 239, 240, 241.

³⁶ JACCARD- BEUGET, A. y DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947- 1983)*. Besancon: documento inédito, 1984. [Archivo familia Ocaña], p. 8.

³⁷ Véase catálogo, ilustraciones 324 a 329 (pp. 284- 289).

París para conocer en directo la pintura de Chagal, Matisse, Modigliani.... Los grandes maestros de las vanguardias que estaba descubriendo a través de los libros y que tanto estaban influyendo en su pintura.

En 1975 la muerte Franco provoca un nuevo panorama social, político y artístico en España y la lucha por las libertades se convierte en uno de los objetivos prioritarios de los españoles. Barcelona vive con especial efervescencia esta situación. Durante los años sucesivos los movimientos libertarios adquieren una especial relevancia en esta ciudad

Según nos cuentan algunos protagonistas de la época y compañeros del pintor, en este tiempo que comenzaba tras la muerte del dictador el ambiente artístico y contracultural de Barcelona se reactiva y se auguraba un prometedor futuro. Artistas como Ocaña deciden apostar por una forma de vida dedicada por completo al arte e intentan vivir solo de su pintura, lo cual aún resultaría una utopía. Ocaña para sobrevivir tiene que seguir pintando paredes.



Fig. 1. 7. Reproducción del díptico de la exposición “Ocaña, pintures i dibuixos” en le Librería la Rambla, Tarragona. Archivo Luisa Pérez Ocaña

En octubre de 1975 realiza su primera exposición individual en tierras catalanas titulada “*Ocaña, pintures i dibuixos*”, en la librería de la Rambla, en Tarragona. Ese mismo año, cuando ya Camilo se había convertido en su mejor colaborador, tenemos documentada la primera aparición pública de Ocaña junto a su nuevo acompañante. Ambos vestidos de ángeles o monaguillos irrumpían con sus pinturas y grandes lienzos en plenas Ramblas, frente al Café de la Ópera y se ponían a pintar en la calle en una “performance” entre el action painting y el espectáculo³⁸ que

³⁸ Acción documentada por fotografías de autor desconocido. Archivo Nazario (Barcelona) y archivo familia Ocaña (Cantillana), además de noticias en prensa: Reseñas aparecidas en Diario de Barcelona y el

normalmente acababa con la intervención de la policía y visita a la comisaría, algo que será muy frecuente en la vida diaria del artista. (Fig. 1.8, 1.9, 1.10)



Fig. 1. 8., 1.9. y 1.10. Primera intervención pública de Ocaña junto a Camilo en las Ramblas. 1975. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

Ese mismo año tendría lugar el primer encuentro de Ocaña y Camilo con Nazario en el Café de la Ópera presentados por una amiga que tenían en común, Josette, asidua al piso de la calle Comercio³⁹ donde trabajaba por aquel entonces Nazario. Ocaña y el dibujante de cómic ya se conocían de oídas pero vivían en mundos diferentes que a partir de ese momento convergerán.

Ocaña, Nazario y Camilo, tres artistas homosexuales andaluces, refugiados en Barcelona, donde llegaron buscando libertad, comprensión y reconocimiento de un arte que en Andalucía no comprendían. Los tres se unen “haciendo patria” en una Barcelona que los adopta y asume como un producto de su cultura. Ocaña será el líder del grupo, “la reina” como lo llamaron sus amigos. Todos se dejan arrastrar por el torrente creativo y provocador de Ocaña que junto a su grupo, lo que según Pep Torruellas se conoció como el “corral de vecinas de la señora Ocaña”⁴⁰, reactivará la vida de las Ramblas con su provocadora presencia y actuaciones.

Noticiero universal el 20 de diciembre de 1975. Hemeroteca del Arxiu Històric de la Ciutat, Barcelona. Véase catálogo, Performance1, Ilustración 455 (p. 316).

³⁹ Se reúnen en este piso varios artistas gráficos, dibujantes y fotógrafos como Mariscal, Nazario, Cote, los hermanos Farriol, y algunos más. Por allí pasaron personajes de todas las movidas valencianas, madrileñas, sevillanas y catalanas. Cf: NAZARIO, La comuna de la calle Comercio. En NAZARIO, *op. cit.* p. 47.

⁴⁰ Según Pep Torruellas así se denominaba popularmente al grupo formado por Ocaña, Nazario, Camilo, Pep, Alejandro, la Fernanda y algunos más. Información tomada del documental: MORENO, J. J., *op. cit.*

Ese año Ocaña realiza un viaje a Marrakech que está documentado en la película *Manderley* rodada en 1979 aunque estrenada en 1981. En un fragmento de esta película se hace referencia al citado viaje, y se proyectan, con un cine-nic, unos dibujos de Otto Apuy, donde se nos pormenoriza lo que le aconteció a Ocaña en esta ciudad de Marruecos. También queda documentado este viaje en una serie de dibujos y apuntes realizados en Marruecos, donde firmaba como *Ukania*, Ocaña en árabe.⁴¹

Es a partir de 1976 cuando la imagen de Ocaña se hace perfectamente reconocible y tienen lugar sus primeras actuaciones. El artista dibuja y define su personaje público y se erige como personaje cotidiano de Las Ramblas. La silueta del artista andaluz con sombrero, maleta de pintor, mantón de Manila, botas o zapatos campesinos,... se convierte en su imagen más auténtica, haciéndose visible la reapropiación de la indumentaria folclórica de su Andalucía natal. Comienza a posar con sus atrevidos atuendos para diversos fotógrafos, como Toni Catani y Colita, entre otros. José Luís Quiroz hace un breve análisis de las vestimentas de Ocaña, diferenciando su atuendo para el día y para la noche:

“Ocaña tenía dos registros definidos, el de día y el de noche para sus performances.

El traje de día era una conclusión híbrida en la que mezclaba prendas de hombre y de mujer y de distintas clases sociales, destacando especialmente las que reflejaban su origen campesino.

El traje de noche era una provocación. Una sabia combinación entre imaginación y belleza con efecto demoledor. Él escoge sus referentes de la tradición española, especialmente de la copla....”⁴²

El vestuario, aplicado a la provocación y el travestismo, será una de las claves para entender la obra de Ocaña. En su obra pictórica quedarán reflejados los variados atuendos utilizados por el pintor, pero será en su obra “teatral” o performática donde adquirirá mayor importancia.

⁴¹ Véase catálogo, ilustraciones 348- 351 (p. 290).

⁴² QUIROZ, J. L., *El ropero de Ocaña*. En NAZARIO, *op. cit.* p. 149.



Fig. 1.11., 1.12. y 1.13. Ocaña luciendo varios de sus vestuarios. Con atuendo habitual y disfrazado. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

Ese año, Camilo y Ocaña visitan Moguer, para exponer sus pinturas y reactivar el ambiente cultural del pueblo. Junto a un grupo de aficionados al teatro, ponen en marcha la *Exaltación a Federico García Lorca* para representarla en la sede de la OJE local. Estéticamente esta representación estaba en línea con el Teatro Estudio Lebrijano y otras experiencias teatrales andaluzas. Una denuncia hizo que la Guardia Civil prohibiera el estreno de la obra, aunque sí tuvo lugar la exposición de pinturas de Ocaña que la acompañaba.

Como vemos, Ocaña volvía a su tierra andaluza asiduamente, en esta ocasión visitan Moguer, pero será su pueblo Cantillana, sobre todo en verano con motivo de las fiestas Marianas, el destino habitual del artista. Nunca perdió la relación con sus raíces y aprovecharía cada visita a su pueblo natal para aportar proposiciones culturales novedosas como complemento a sus tradiciones propias, hacia las que pepe sentía un gran respeto y era ferviente defensor.

Según cuentan sus vecinos y conocidos, la popularidad de Ocaña en Barcelona ya comenzaba a ser relacionada en el pueblo, y su llegada era esperada por un público joven ansioso de conocer ideas nuevas y las peripecias del inusual pintor en Barcelona. Un claro ejemplo lo encontramos en la exposición realizada del 12 al 24 de abril de 1976 en Cantillana, donde Ocaña volverá a exponer su obra en su pueblo natal cinco años después de su marcha a Barcelona.



Fig.1. 14. Reproducción del cartel de la exposición “Ocaña, exposición de pintura” en Cantillana, Sevilla. Archivo Luisa Pérez Ocaña

Una de las primeras actuaciones públicas de Ocaña con cierta repercusión se produjo en noviembre de 1976 en el Mercat del Bornn⁴³, durante la representación del *Don Juan Tenorio* de la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo. Ocaña apareció ataviado como un híbrido entre don Juan y doña Inés, y aunque estaba fuera de programa, su intervención fue estelar. El travestismo, entendido como disfraz, empieza a hacerse habitual en la vida diaria del artista. Los carnavales⁴⁴, estando aún prohibidos, suponían otra cita obligada para Ocaña y su grupo. Las convocatorias más fuertes del carnaval eran Vilanova y Sitges, allí Ocaña desplegaba toda su espectacularidad.

El salón Diana, de la Asamblea de Trabajadores del Espectáculo, el Café de la Ópera, la Cúpula Venus, el Bar London, o la Plaza Real y Las Ramblas, serán los lugares de actuación de Ocaña y su grupo. A partir de ese año Ocaña aparecerá con algunas de sus actuaciones estelares o strepteases en cualquier acontecimiento contracultural de la ciudad a nivel social, cultural e incluso político.

1977 supuso un antes y un después en la carrera artística y vida pública de Ocaña. Fue un año muy activo. El movimiento Homosexual se había organizado oficialmente el año anterior bajo la dirección del abogado Armand de Fluviá, que elaboró junto a otros compañeros los *Puntos básicos de la Plataforma para la liberación homosexual del Movimiento Español de Liberación Homosexual* (MELH). Fue publicado en la Revista Guadiana el 29 de marzo de 1976 y se considera la primera referencia escrita del movimiento gay en España. El MELH cambió el nombre por el Front d'Alligerament Gai de Catalunya (FAGC). El FAGC sería el encargado de organizar y convocar la primera manifestación gay en Barcelona y por lo tanto de España que tuvo lugar el domingo 26 de junio de 1977 bajo el lema “Libertad sexual,

⁴³ NAZARIO, *op. cit.* p.104 – 105.

⁴⁴ MIR, C., *Noches de blanco satén*, en NAZARIO, *op. cit.* p.112-113.

amnistía total” donde también pedían la derogación de la Ley de Peligrosidad Social. A la convocatoria acudió Ocaña con sus mejores galas acompañado de Camilo.

Ocaña se mostró con rotundidad en la manifestación, travestido y alegre, haciendo bandera de todas las marcas que se consideraban como “vergüenzas” de la homosexualidad (Fig. 1.15). Fue una de las cabezas visibles de la manifestación y su presencia intensificó el ambiente festivo y reivindicativo de la marcha con sus escandalosas actuaciones. A pesar de la repercusión mediática de la presencia de Ocaña en la manifestación, su actuación no gustó a la línea política que intentaba por aquel entonces seguir el FAGC, poniéndose de manifiesto las divergencias y contradicciones dentro del movimiento gay. La jornada fue concluida con una violenta represión policial.⁴⁵



Fig.1. 15. Instantánea de Ocaña, travestido, en uno de los momentos de la manifestación organizada por el FAGC. Barcelona, 26 de junio de 1977. Reproducida de NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago, 2004 p. 121.

Ocaña ya era todo un referente en el mundo contracultural y homosexual de Barcelona. Un personaje de estas dimensiones se hace forzosamente interesante de aprehender, de ser fijado de alguna manera en el tiempo artístico, y el joven cineasta Ventura Pons, que conocía a Ocaña tras varios encuentros en el Café de la Ópera y otros lugares frecuentados por la intelectualidad y contracultura catalana, concibió el proyecto de llevar la imagen, recuerdos e ideas de Ocaña a una película. El pintor acepta la propuesta de Ventura, y durante ese año se lleva a cabo el rodaje de *Ocaña. Retrato intermitente*.

⁴⁵ Nazario recopila varios artículos de prensa sobre el acontecimiento y comentarios en: NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Ellago Ediciones, 2004. pp.120-121.

Durante el rodaje, en julio de 1977 se celebran las Jornadas Libertarias Internacionales⁴⁶ en el Parque Güell, que fueron consideradas un éxito de asistencia y de organización. Las jornadas, convocadas por la CNT, pretendían reivindicar la tradición ácrata con los nuevos pulsos del pensamiento libertario. En ese contexto, Ocaña y sus acompañantes improvisaron un fin de fiesta en el que incluían fandangos, streepteases, mítines paródicos y micción pública. La *actuación de Ocaña*⁴⁷ que estaba fuera de programa se convirtió en el verdadero referente libertario de las jornadas. La dirección nacional de la CNT llamó la atención sobre estos hechos, pero los organizadores permitieron a Ocaña realizar su intervención al final de cada noche. La trascendencia del escándalo llevó a Ocaña a acuñar la expresión “libertataria” para designar un paso más allá del anarcosindicalismo clásico, que se conocía como “libertario”.

Lo mismo se repitió en agosto durante el festival de Cannet Rock. Las actuaciones de “Ocaña y su Ballet”, como se les denomina en varios artículos de prensa⁴⁸, son consideradas transgresoras actuaciones reivindicativas del mundo gay, en las que Ocaña realiza sus acciones con desnudos integrales, reclamando la libertad sexual⁴⁹.

*“Ocaña y su Ballet – famosos en los ambientes libertarios por sus desnudos en diferentes fiestas, reivindicando su posición de homosexuales – subieron al escenario iniciando un striptease de unos 10 minutos. Bailaron a ritmo de sevillana....”*⁵⁰

Ocaña repite actuaciones y va fijando sus acciones, días más tarde, el 15 de agosto, Ocaña vuelve a realizar su performance reivindicativa en la fiesta rockera celebrada en la plaza del Sol, con motivo de la Fiesta Mayor de Gracia⁵¹. En esta ocasión la performance es grabada por el equipo cinematográfico de Ventura Pons, que incluye en su película fragmentos de la actuación que termina con un recitado y desnudo integral de Ocaña sobre el escenario. La prensa lo recoge así:

⁴⁶ Véase RIBAS, J., *Los 70 a destajo, Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA Libros, 2007. pp. 497- 506; NAZARIO, *op. cit.* pp. 123- 127. y los artículos de prensa: CID, J., “Libertad en las jornadas libertarias”, *Party* nº 17, Barcelona, agosto 1977.

⁴⁷ Descripción de la actuación de Ocaña y su grupo: RIBAS, J., *op. cit.* pp.503.

⁴⁸ Véase NAZARIO, *op. cit.* pp.128-129 y prensa: CASAS, A., “La música imposible”; CLERIES, J., “Con pies de barro”, *Mundo Diario*: Barcelona, 2 de agosto de 1977, p. 21; BENET, C. y FONS, P., “Frío, drogas y gays en el Cannet-Rock”, *Cataluña Expres*: Barcelona, 1 de agosto 1977, pp.25-26; CARRERO, C., Luna llena, barro duro, *Tele/Expres*: Barcelona, 1 de agosto de 1977, p. 19.

⁴⁹ Véase catálogo, performance 7, Ilustración: 461 (p. 322).

⁵⁰ BENET, C. y FONS, P., *op. cit.* p. 26.

⁵¹ Véase performance 8, Ilustración: 462 (p.323).

*“Lo que surgió espontáneamente en las Jornadas Libertarias del pasado mes de julio puede convertirse, si es que no se ha repetido ya en una institución en cualquier festival rockero que se precie. Ocaña empieza a ser El Gran Ocaña cuando está rodeado de sus gays sobre un escenario.”*⁵²

Revisando la hemeroteca de la época, hasta ese momento, el artista sevillano era más conocido en Barcelona por su faceta pública y provocadora que por su pintura, pero el artista intentará conciliar ambos aspectos. Como dice Pepa Roma en un artículo dedicado a Ocaña con motivo de su exposición en la Mec-Mec:

*“Ocaña es un muchacho despierto e inteligente, ha sabido utilizar la popularidad de sus escándalos para consolidar un nombre que le permita realizar muchas inquietudes artísticas.”*⁵³

En septiembre de 1977 Ocaña inaugura su exposición individual “Un poco de Andalucía” en la galería Mec-Mec dirigida entonces por María José Wynn. La directora de la galería hace una apuesta fuerte y arriesgada presentando a Ocaña en su sala, a pesar de todo el impacto mediático del artista, su pintura seguía siendo desconocida, y a veces tenía que volver a recurrir a su oficio de pintor de paredes para sobrevivir. Esta exposición fue la incursión verdadera de Ocaña en el panorama artístico de Barcelona, y su obra obtuvo una resonante repercusión en prensa⁵⁴ con buena crítica. En palabras de M^a José Wynn:

*“Esa exposición fue muy importante para él porque se dio cuenta que podía vivir de la pintura. Las exposiciones de Ocaña se convertían en grandes espectáculos, con una escenografía que a veces ocultaba su faceta de buen pintor.”*⁵⁵

La exposición mostraba las pinturas de Ocaña realizadas desde su estancia en Barcelona acompañada de toda una ambientación y escenografía que arropan y dan sentido a la obra. Ocaña despliega todo su mundo e inicia lo que podemos llamar sus

⁵² “Ocaña se desnuda de nuevo”, *Cataluña Expres*: Barcelona, 17 de agosto de 1977, p. 19.

⁵³ ROMA, P., “Ocaña: brilla la estrella gay”, *Tele/Expres*: Barcelona 16 de septiembre de 1977, p. 21.

⁵⁴ PUIG, T., “Ocaña, la terrible ascensión de un marginado?”, *Revista Ajoblanco* nº 27, Barcelona, Noviembre, 1977, pp. 21-23.

⁵⁵ LUSSON, F., “El MEAC exhibe una antología del pintor Ocaña, integrada por doscientas treinta obras”, *La Vanguardia*: Barcelona 11 de diciembre de 1985, p. 33.

“instalaciones” o exposiciones-espectáculo, que a partir de esta exposición será una constante en su producción, aspecto que desarrollaremos en próximos capítulos.

El colectivo Video Nou⁵⁶ recoge toda la exposición en un interesante documento audiovisual que incluye actuaciones del propio artista en la sala.

También fue cubierta por algunos reportajes televisivos y entrevistas, entre los que destaca el realizado por el programa *Trazos*⁵⁷ de TVE. A finales de año volverá a presentar una instalación en la galería Mec- Mec bajo el título “*Rosquillas y aguardiente*”, con el montaje de un tradicional Belén. Podemos decir que la galería Mec-Mec descubre y pone en valor al Ocaña pintor y artista, que a partir de ese momento comenzó a desarrollar su verdadera faceta de creador plástico reconocido.

A la repercusión y proyección artística de la exposición en la Mec- Mec le sigue el impacto mediático que supuso el estreno en 1978 de la película de Ventura Pons, “*Ocaña Retrato intermitente*”⁵⁸. El éxito de esta película-documental fue algo inesperado tanto para el director como para el pintor, que hacía su primera incursión en el medio cinematográfico. El pintor se muestra en este rodaje con total naturalidad, se limita a narrar su vida con toda crudeza e ingenio, y lo que empezó para Pons como un “ejercicio” de iniciación en el medio cinematográfico se convirtió en su primer y mayor éxito gracias a la creatividad y riqueza del personaje retratado, como podemos ver en la sinopsis de la película:

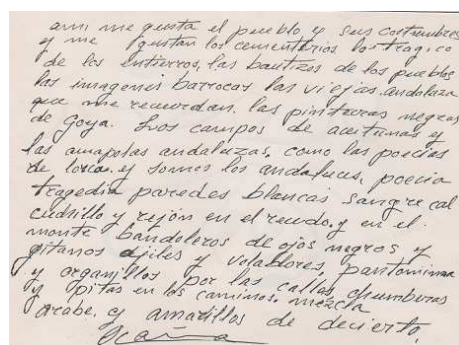
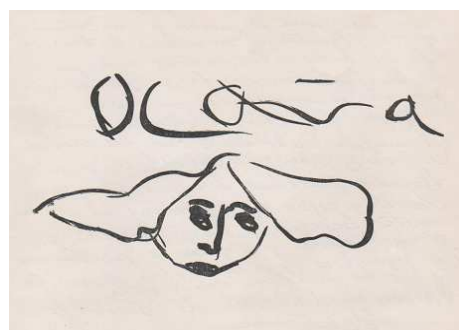


Fig. 1. 16. Reproducción del díptico de la exposición “Un poco de Andalucía” en la galería Mec-Merc. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

⁵⁶ Véase NAZARIO, *op. cit.* pp. 144 -145; PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. pp. 510-516.

⁵⁷ CHAMORRO, P., *La edad de oro*. [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min).

⁵⁸ Consúltese: NAZARIO, *op. cit.* pp. 160-161; VILARÓS, T. M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. pp. 185-188.

“*Documental sobre el pintor y travesti José Ocaña, andaluz instalado en Barcelona, y sobre su ambiente, con intervenciones de otras figuras conocidas de la reivindicación estética o social de la homosexualidad, como el dibujante Nazario. La confección, sincera y sin pudor alguno, de la vida del pintor y la reconstrucción que hace de su mundo, sus provocaciones y sus vivencias, da lugar a una sucesión de temas absolutamente inéditos en nuestro cine. Ocaña, desde su creativa marginación nos plantea: el travestismo como provocación, la religión y el fetichismo, la represión del machismo, la anarquía, la homosexualidad y la necesidad de abolir la ley de peligrosidad social.*”⁵⁹

Ocaña en esta película además de narrar sus vivencias y exponer sus ideas sobre temas tan diversos como la homosexualidad y la política, deja claro que ante todo se considera pintor y artista. La cinta supone todo un documento donde se recopilan algunos de sus “teatrillos” y actuaciones (performances, en términos actuales, según Teresa Vilarós)⁶⁰ como su actuación en el festival Cagnet Rock o *el velatorio y la procesión de la Macarena* realizados en la exposición de la Mec-Mec.⁶¹ El artista despliega su mundo, su iconografía y sus “fetiches” como si se tratara de otra de sus exposiciones.

En palabras de Vilarós, la película es “*uno de los documentos esenciales para entender el proceso de transición*”.⁶² No tardó en convertirse en un documental de referencia en el ambiente contracultural y homosexual, aunque su repercusión internacional fue mucho más fuerte que a nivel nacional. El estreno en Barcelona en el cine *Maldá* el 30 de mayo de 1978 fue todo un acontecimiento:



Fig. 1. 17. Cartel de la película *Ocaña Retrat intermitente*, del director Ventura Pons. 1977. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

⁵⁹ Sinopsis y ficha técnica de la película “Ocaña, retrato intermitente”: [En línea] [Fecha consulta: 08/ 11/ 2012] <http://www.filmotecadeandalucia.com/_pelicula.php/1243/Ocana,_retrato_intermitente/2/>

⁶⁰ VILARÓS, T. M., *op. cit.* pp.185-188.

⁶¹ Véase epígrafe 4.2.2. Obra performática. pp. 315- 335.

⁶² VILARÓS, T. M., *op. cit.* p. 186.

“En varias ciudades españolas se está proyectando una película insólita: *Ocaña retrato intermitente*, de Ventura Pons. Una película catalana hablada en andaluz, decían las leyendas. Fue en Barcelona un estreno insólito: el recibidor del cine estaba cubierto de flores, de rosas, alhelíes, violetas y margaritas. El incienso – ese perfume evocador de ceremonias y cultos – se había transformado en el símbolo de un personaje que se atreve a mezclar su amor por las tradiciones populares con cierto paganismo y cuya identidad necesita para afirmarse, en una sociedad hostil, el recurso de la provocación. El ambiente era escandaloso sólo en apariencia, gracias a que *Ocaña* y sus amigos respetan profundamente el trabajo propio y el ajeno, quienes esperaban un “show” sensacionalista y pornográfico se encontraron con una singular dignidad: la de todos los travestis y marginados que se sentían expresados en la biografía de *Ocaña*.”⁶³

Como hemos señalado, el éxito y acogida fue insólito e inesperado. El proyecto que comenzó como un ejercicio amateur y experimental del joven director Ventura Pons, consiguió trascender los circuitos marginales de la producción underground y alcanzar una distribución a nivel industrial, hecho que fue posible gracias a la intervención en el proyecto del grupo Zeta.

Esto permitió registrar el film como película legal en el ministerio de cultura, y distribuirla por toda España⁶⁴. Comenzó por tanto a tener una visibilidad para la que en origen no había sido creada. A la inesperada repercusión nacional, le siguió un largo recorrido internacional. Comenzó siendo seleccionada para asistir al Festival de Cannes⁶⁵ en la sección “*Un certain regard*”, al Festival de cine Homosexual de Ginebra, al Festival de Berlín, Florencia, Chicago,... y un recorrido por importantes festivales⁶⁶ europeos y americanos. El recorrido internacional de la película fue una de las mayores aportaciones a la formación cultural del pintor, ya que gracias a ello, *Ocaña* viajó por las principales ciudades europeas y se relacionó con ambientes culturales y personajes junto

⁶³ PERI ROSSI, C., “*Ocaña*, retrato de un impertinente”. *Triunfo* nº 803, Barcelona, 1978, p. 56.

⁶⁴ PONS, V., Entrevista. Barcelona, 10/ 12/ 2012.

⁶⁵ HARGUINDEY, A., “Una España sorprendente”. *El País*: Barcelona, 28 de mayo de 1978, p. 25

⁶⁶ Festivales por donde ha pasado *Ocaña, retrato intermitente*: Cannes, Potiers, Hyères, Montpellier, Bordeaux, Nantes y CP/Paris (Francia); Berlín (Alemania); Chicago, San Francisco, AC/Los Angeles, y LC/New York (USA); Cartagena de Indias, Bogotá y Medellín (Colombia); Newcastle (UK); Adelaide (Australia); Firenze, Bolonia y Torino (Italia); Tel-Aviv, Haifa y Jerusalem (Israel); Buenos Aires (Argentina); Caracas (Venezuela); Varsovia (Polonia); Bruselas (Bélgica); Luxembourg (Luxemburgo); Huesca, Málaga y San Sebastián (España). Información extraída de PONS, V., [En línea] [Fecha consulta: 14/ 07/ 2010] <<http://www.venturapons.com/Castella/castellano.html>>

a los que trabajó en interesantes proyectos. Tras *Ocaña retrato intermitente*, vendrían otras experiencias cinematográficas⁶⁷ que ampliaron el campo artístico del personaje.

Sólo un mes después del aplaudido estreno de la película, el pintor y sus amigos volvieron a tener problemas con la policía, que como nos cuenta su compañero Nazario, aún no toleraba ciertas conductas de homosexualidad y travestismo público, que venían siendo habituales en Ocaña. Recordemos que aun seguía vigente la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS). Así pues, el 24 de julio de 1978 una patrulla de la policía municipal detiene a Ocaña, Nazario y José Guijarro (fotógrafo) travestidos en plenas Ramblas durante la

verbena de Sant Jaume. Ocaña se resistió y fue víctima de una dura paliza. Tras ser detenidos les abren auto de procesamiento y pasan tres días presos en la cárcel Modelo de Barcelona. La popularidad de Ocaña, provoca un fuerte impacto mediático, e inmediatamente salta a la prensa y las manifestaciones de apoyo se sucedieron pidiendo su liberación, como podemos ver en el siguiente extracto:

“La detención del travesti Ocaña, ocurrida el pasado martes en la verbena de San Jaime, originó una serie de incidentes que se prolongaron durante gran parte de la noche, según informa Efe, desde Barcelona. Ocaña, personaje central de la película de Ventura Pons Ocaña, retrato intermitente y figura muy popular en Barcelona. Fue detenido por la policía cuando efectuaba un show, de travestismo en las Ramblas. En varias ocasiones había ofrecido el mismo espectáculo sin que intervinieran los guardias urbanos.

Los miembros del Front d'Alliberament Gai de Catalunya organizaron una manifestación, desde las Ramblas hasta la plaza Real, a la que se unió numeroso público pidiendo la liberación de Ocaña y otros compañeros que fueron detenidos.



Fig. 1. 18. Noticia en prensa del estreno en el festival de Cannes de la película *Ocaña Retrato intermitente*, del director Ventura Pons. 1978. Archivo Ocaña Luisa Pérez.

⁶⁷ Realizó: *Ocaña, der ángel in der qual singt*. (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio) del director francés Gerard Courant en 1979, *Manderley*, de Jesús Garay en 1981 y *Silencis* de Xabier Daniel, en 1983.

La manifestación fue disuelta -según indica una nota de la mencionada organización gay- por agentes de la policía urbana, utilizando métodos violentos, y se invita a todo tipo de organizaciones para manifestarse en favor de Ocaña y demás compañeros detenidos.”⁶⁸

José Ribas califica la detención de Ocaña como “*un castigo ejemplar para convertir Las Ramblas en un balneario*”⁶⁹, opinión que comparten otros compañeros como Nazario o Martí Font⁷⁰, según su razonamiento, utilizaron la popularidad de Ocaña para dar un escarmiento general.

Continuando el relato de Ribas, el pintor fue recibido por la población reclusa como un héroe, y sesenta y dos horas después fueron puestos en libertad sin cargos gracias a la intervención del diputado, amigo y protector artístico de Ocaña, Solé Barberá. Como podemos ver, los contactos y personajes relacionados con Ocaña abarcan desde los presos y prostitutas de las Ramblas, hasta personajes de reconocida influencia como relevantes cargos políticos o personajes de la intelectualidad catalana.

A su salida de la Modelo fueron recibidos con claveles, gritos, abrazos y un numeroso grupo de simpatizantes. El pintor siempre calificó su paso por la cárcel como una experiencia dura pero interesante. Allí conoció a miembros de Els Joglars⁷¹ y a numerosos presos anónimos. Esta experiencia, se refleja en la creatividad del artista, de manera que la paliza y paso por la cárcel Modelo, fueron inmortalizados por Ocaña en una serie de dibujos donde se autorretrata junto a Nazario. Se trata del testimonio artístico de uno de los acontecimientos que contribuyeron a ubicar al pintor entre los más destacados luchadores por los derechos homosexuales durante la transición. Un mes después Ocaña vuelve a participar en la manifestación⁷² del “Día Internacional de la Liberación Homosexual” que había sido convocada por el FAGC y prohibida por el Gobierno civil.

Como hemos podido observar, la vida pública del pintor focalizaba la atención sobre el personaje más que en el artista. A partir del éxito de su película aumentó considerablemente el número de entrevistas y artículos en prensa, y era invitado a

⁶⁸“El travesti Ocaña detenido en Las Ramblas de Barcelona” *El país*. Barcelona 26 de Julio de 1978.

⁶⁹ RIBAS, J., *op. cit.* p. 556.

⁷⁰ FONT, M., “El mosqueo del verano”, en NAZARIO, *op. cit.* p. 167.

⁷¹ NAZARIO, *op. cit.* pp. 150-151.

⁷² Véase NAZARIO, *op. cit.* p. 163 y la sección de hemeroteca del blog [www.larosadelvietnam](http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/07/hemeroteca-ocaa.html). [En línea] [Consultado:11/ 06/2010] < <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/07/hemeroteca-ocaa.html>>

debates y programas televisivos, donde llegó a ser censurado por sus declaraciones en el programa “Imágenes” de RTVE.



1. 19. Imágenes de la inauguración del mural en la Bodega Bohemia. Vemos a Ocaña con el diputado Solé Barberá y amigos. 1978. Reproducido de NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago, 2004 p. 159.

A pesar de ser icono gay y personaje público, Ocaña siempre permanecía fiel a su pintura, trabajando incansablemente. Sus últimos escándalos públicos afianzaron en la prensa los adjetivos de “gay”, “travesti”,... junto al de pintor. La reaparición de su obra artística se produjo con la inauguración de un mural en la Bodega Bohemia en la calle Lancaster de Barcelona, un local mítico en el mundo intelectual y contracultural barcelonés. La obra fue encargada a través del diputado Solé Barberá, buen amigo y admirador de la obra de Ocaña y en la inauguración se dieron cita conocidos personajes del espectáculo y la intelectualidad catalana como el notario Zabala, Joan Brossa,...⁷³

Después de estos dos años que algunos amigos, como Nazario y Francesc, califican de “promoción”, el pintor, se centra en su trabajo como artista plástico. Sigue haciendo y diciendo lo que le apetece, pero su faceta de exhibicionista y provocador va esfumándose poco a poco. Algunas organizaciones políticas y sindicales como la CNT, FAGC, CCOO,... trataron de apoderarse de la fama mediática de Ocaña, pero una vez más, como nos recuerda Teresa Vilarós⁷⁴, el artista deja clara su desmarcación política

⁷³ Véase PERIRÓ, J., “El travesti Ocaña vende su pintura en la Bodega Bohemia”, *El Periódico*: Barcelona 29 de octubre de 1978. p. 28; IBARZ, J., “Fandangos de Ocaña en la Bohemia”, *Tele/Expres*: Barcelona 28 de octubre de 1978, p. 30 y NAZARIO, *op. cit.* p. 159.

⁷⁴ VILARÓS, T. M., *op. cit.* p. 187.

no uniéndose oficialmente a ninguna organización, incluso las critica en alguna ocasión por no compartir los mismos criterios de actuación en la lucha por las libertades homosexuales. Las actuaciones y escándalos públicos empiezan a reducirse a citas concretas como los carnavales o fiestas,⁷⁵ pero para ciertos sectores de la sociedad la figura y personalidad de Ocaña sigue siendo una provocación.

Comenzó el artista una nueva etapa dedicada a preparar exposiciones y desarrollar su obra. A partir de su éxito en la Mec- Mec y la popularidad de su personaje, se le abren las puertas de reconocidas galerías⁷⁶ del arte alternativo y conceptual de la época, y en diciembre de 1978 expondría en Palma d Mallorca en la galería “Quatre Gats” con un importante éxito y repercusión en prensa⁷⁷. Expuso doscientas acuarelas, pero nuevamente, lo más relevante de la exposición fue el montaje escénico de temática religiosa, como refleja una de las críticas en prensa:

“La gente curiosa, divertida y como en día de fiesta observaba las pinturas de Ocaña y su exposición de figuras montadas en el piso de abajo, que representan una serie de símbolos tradicionales – el Cristo del Gran Poder, el paso de la Macarena en Semana Santa, cirios, y flores, etc. – que estaban colocados como en un gran “belen”. Flores a derroche, marchitas y sacrificadas “en pos del arte”: me encantan las flores y su colorido, nada se puede igualar a ellas”, diría Ocaña. [...]

Un gran éxito de público en la inauguración de esta exposición que culminará con la proyección de su película “retrat intermitent” que se proyectará en el día de hoy y mañana.”⁷⁸

Pasada la exposición el artista se retiró a pintar a una finca mallorquina, como cita Joan Torres⁷⁹ en su artículo. Durante estos años serían muy habituales las escapadas

⁷⁵ Fiesta de fin de año en el Palau Blaugrana, Ocaña y su grupo se presentan como “Las pirañas divinas”. Véase: NAZARIO, *op. cit.* p. 185.

⁷⁶ PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 1980*. Ediciones Akal, Madrid 2007. pp. 324-325.

⁷⁷ Véase: COUBERT, J. R., “Soy loca desde antes de nacer”, *Última Hora*. Palma de Mallorca, 16 de agosto de 1978, p. 13-14; SOLER SUMMER, G., “Ocaña en Palma”. *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca, 8 de diciembre de 1978, p. 13; CARRETERO, S., “Me gusta convertirlo todo en una fiesta”, *Última Hora*, Palma de Mallorca, 8 de diciembre de 1978, portada y p. 12; SOLER SUMMER, G., “Cambio de atuendo por naturaleza”. *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca, 9 de diciembre de 1978, p. 13; TORRES, J., “Mª de Mar Bonet llenó en principal”. *Última Hora*, Palma de Mallorca, 12 de diciembre de 1978, pp. 9 y 13 y SANCHO, P., “Ocaña, show en Quatre Gats”. *Última Hora*. Palma de Mallorca, 13 de diciembre de 1978, p. 32.

⁷⁸ SANCHO, P., *op. cit.* p. 32.

⁷⁹ TORRES, J., *op. cit.* p. 32.

temporales de Ocaña a lugares tranquilos y retirados como pueblos de Galicia, San Sebastián,... además de sus continuas visitas a su pueblo natal.

Su siguiente cita expositiva fue en Besançon, Francia, en la galería Artemis propiedad de Marie Thérèse Domon y Annit Jaccard, las galeristas que conoció durante su convivencia con José María Caralt, y que posteriormente se convertirían en sus primeras biógrafas. Ocaña se desplaza acompañado de Alejandro Molina, pareja de Nazario, a Besançon donde durante un mes se dedicarán a preparar la instalación y escenografía que componían la exposición junto a sesenta acuarelas y diez óleos.

Según relatan sus biógrafas, la estancia del artista en la ciudad francesa revolucionó el ambiente cultural provinciano de la zona, y asombró a todos con el derroche de creatividad y ambiente festivo de su exposición bajo el título “*Color y fiestas populares*”. Ocaña y Alejandro realizaron algunos “teatrillos” públicos como medio de provocación artística en una ciudad “aburrída culturalmente”⁸⁰. El pintor y Alejandro irrumpieron vestidos de flamenca en el mercado de Besançon, provocando insólitas reacciones entre los vecinos⁸¹. La acción fue documentada por foto y vídeo, junto a otras intervenciones de Ocaña recogiendo flores y material en el bosque. El documento

audiovisual realizado por Jean- Claude Domon se titula “*Ocaña en liberté*” y según el razonamiento de críticos contemporáneos como Pedro G. Romero⁸², puede ser considerado en la actualidad testimonio de las acciones y performances realizadas altruistamente por Ocaña en su época.



Fig. 1.20. Cartel de la exposición “Colores y fiestas populares” en Besançon, Francia. 1978. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.

⁸⁰MOLINA, A., Entrevista. Barcelona, 20/04/2010.

⁸¹ Véase catálogo, performance 14, Ilustración 458 (p. 319).

⁸² Pedro G. Romero ha comisariado en 2010 la exposición monográfica sobre el artista: “*Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*” y ha presentado las actuaciones y actitudes cotidianas de Ocaña como actos de acción y performativos.



Fig. 1.21., 1.22. y1.23. Serie de instantáneas de Ocaña durante el rodaje del corto *Ocaña, der ángel der in der cual sing* en Berlín. 1978. Fotos Boris Lehman. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

Como vemos en paralelo a la obra pictórica y escultórica que el artista comercializa y en la que trabaja, también desarrolla una obra desinteresada, ingenua y efímera que ya en su época enmarcaban en el mundo de la performance y la acción, un movimiento que se desarrollaba coetáneo a Ocaña. El pintor produce una obra performática que otros descubren y captan originando un material documental sobre sus performances.

Este fue el caso de su encuentro con el director de cine francés, Gerard Courant durante la promoción de la película de Ventura Pons en el festival de Berlín. El cineasta francés descubrió la capacidad creadora e interpretativa de Ocaña y le propone el rodaje de un corto, que en palabras del propio Courand, resultaría ser una performance del artista andaluz. Este carácter de performance, más que de corto cinematográfico propiamente dicho, se pone de manifiesto al ser proyectada por primera vez en la Galería L'Ouvertúr de París el 4 de abril de 1979.

La acción de Ocaña se desarrolla en una torre que asomaba sobre el muro de Berlín con la Puerta de Brandeburgo de fondo y Ocaña ataviado de folclórica con mantón de manila y maquillaje excesivo, dialoga e increpa a una silueta de

Marilyn Monroe de cartón que anunciaba golosinas en los cines de Berlín. La escena, provocó tensiones, y era controlada por la policía soviética desde el otro lado del muro, dispuesta a intervenir ante el mínimo movimiento inadecuado; Ocaña estaba en el límite entre los dos Berlines.⁸³ Muchas de las actuaciones de Ocaña acaban teniendo una lectura política, como ocurre en este caso si atendemos al relato del director del corto francés en el documental *Ocaña, la memoria del sol*:

⁸³ Véase catálogo, performance 15, Ilustración 469 (p.331).

“Ocaña estaba sobre ese promontorio varios metros por encima del suelo, era una especie de ángel entre dos mundos, entre el mundo occidental y el mundo oriental, él estaba justo en el borde de esa frontera construida arbitrariamente por los hombres, una frontera absolutamente estúpida y ridícula y que veinte años más tarde ha desaparecido, ha sido suprimida, y pienso que Ocaña, por su presencia, por su performance, por su happening sobre la frontera entre esos dos mundos ha contribuido en una millonésima parte a la supresión de ese muro, de esa frontera completamente imaginaria, puesto que ya no existe.”⁸⁴

La película se hace muda, pero meses después Ocaña y Courant coinciden en el festival de cine de Cannes y el director francés le propone a Ocaña que doble la banda sonora en performance pública. A la manera de los cortos que Pedro Almodóvar presentara y doblara en directo en Barcelona años atrás, se reconcilia la oralidad disparatada de Ocaña con su gestualidad surrealista, por tanto, según la visión de Courant, revisada en la actualidad por el crítico Pedro G. Romero, los espectadores pudieron asistir a una doble performance en directo.

“Tres meses más tarde, en el Festival de Cannes, volví a coincidir con Ocaña y presenté el film al público de la Maison de la Culture en el marco del Ciné-off. Entonces tuve el reflejo de pedir al pintor que viniera a postsincronizar el film en directo en la sala y de hacerlo grabar por un amigo ingeniero de sonido [BRUNO CHALOIN]. Los dos aceptaron. Fue así como ese día, de pie frente a la pantalla, Ocaña improvisó una partitura sonora ante un público en delirio, cantando, gritando y vituperando. Esta performance constituye, desde ese mayo de 1979, la banda sonora del film.”⁸⁵

Como vemos, la derivación de Ocaña hacia el medio audiovisual es cada vez más acusada, y ese mismo año rueda la película *Manderley* de Jesús Garay donde repite la secuencia de la “performance” del mercado de Besançon. La nueva obra se estrenaría

⁸⁴ Declaraciones de Gerard Courant en: MORENO, J. J., *op. cit.*

⁸⁵ Extracto del texto inédito de Gerard Courant donde narra la gestación y rodaje del corto “*Ocaña, der ingel der in der qual song.*” Cedido y publicado por el blog la rosa del Vietnam. [en línea] [Consultado: 15/ 06/ 2012] <<http://www.larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/06/oaca-der-engel-der-in-der-qual-singt.html>>



Fig. 1. 24. Cartel de la película *Manderley*. 1981. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.

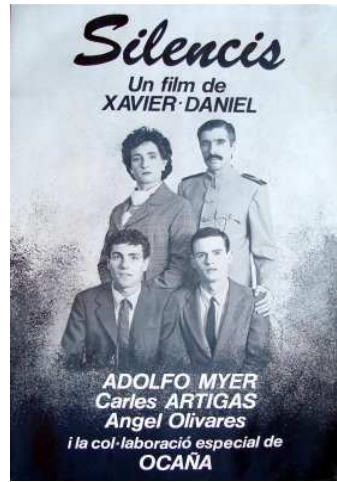


Fig. 1. 25. Cartel de la película *Silencis*. 1983. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.

en 1981 y al año siguiente volvería a participar en otro proyecto cinematográfico dirigido por Xavier Daniel, “*Silencis*”.⁸⁶

En 1979, en pleno auge de su personaje y recién llegado de la promoción internacional de su película, Ocaña es invitado a Sevilla para participar en el Carnaval, que a pesar de la prohibición del gobernador civil se celebró sin incidentes⁸⁷. En unos

carnavales marcados por la polémica Ocaña llega a Sevilla como icono y personaje popular del movimiento homosexual para realizar el pregón de inauguración; Ocaña es presentado en Sevilla como “uno de los símbolos más internacionales de la marginación social”⁸⁸ Para el artista es muy significativo volver a su tierra consagrado como personaje, aunque esto oculte su faceta de pintor.

Entre promociones de su película, viajes y fiestas, Ocaña continúa pintando, que es su verdadera vocación. Su reconocida fama como personaje le ayuda a asentar y revalorizar su obra plástica en el panorama artístico con exposiciones en reconocidas galerías como Pata Gallo en Zaragoza en octubre de 1979 con el título “*Incienso y romero*”, una colectiva en la galería Wynn, de Bagur o la exposición bajo el lema “*Viva la Virgen del Rocio*” en el Museu d’art Modern de Ibiza en Mayo de 1980. Todas sus exposiciones girarían en torno a las fiestas populares de Andalucía y dejan claro la fuente de inspiración del artista. Las vivencias religiosas y festivas de la infancia de Ocaña y la admiración a su pueblo se convierten en el referente y fuente de creatividad en la obra del pintor.

⁸⁶ NAZARIO, *op. cit.*, p. 221.

⁸⁷ Véase: REDACCIÓN. “El gobernador civil suspende los carnavales”. *ABC*, Sevilla, 4 de marzo 1979; p. 24.; “A pesar de la prohibición se celebró el carnaval en la alameda”, *Ibidem*. p. 56

⁸⁸ Véase: ROMERO, L. “Ocaña en Sevilla”. *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 3 de marzo de 1979. p. 11; FERNANDEZ, B., “Con la bienvenida a Ocaña comenzaran los carnavales”. *ABC*, Sevilla, 25 de Febrero de 1979. p. 40.

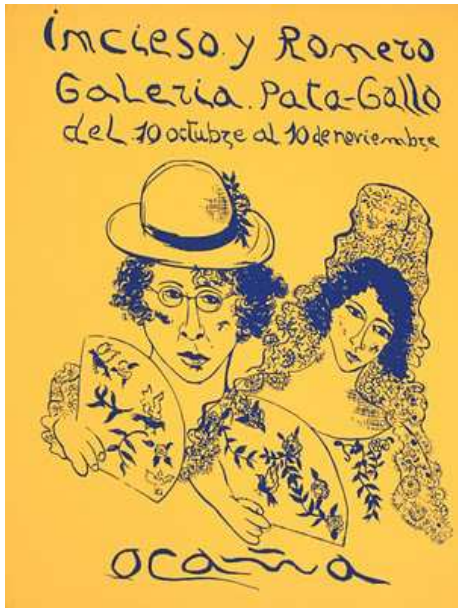


Fig. 1.26. Cartel de la exposición “Incienso y romero” en la galería Pata- Gallo de Zaragoza, 1979. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.



Fig. 1. 27. Cartel de la exposición “Viva la Virgen del Rocío” en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 1978. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.

En estos últimos años Ocaña ya gozaba de cierto reconocimiento en algunos sectores del panorama artístico más alternativo, pero la crítica oficial no terminaba de aceptarlo y asumirlo. Según Ignacio Zabala y M^a José Wynn⁸⁹, entre otros, los críticos no se atrevían a valorar la obra de Ocaña, al tratarse de un producto aislado y contracultural, fuera del mercado convencional del arte, escuelas y corrientes. Aunque en ciertas élites del arte la obra de Ocaña continúe sin encontrar su posición, el artista ocupa ya un lugar consolidado en la pintura barcelonesa. Muestra de ello es la participación de Ocaña en las actividades organizadas por la Facultad de Bellas Artes de Barcelona en la que artistas de la ciudad como J. M. Broto, Mariscal... abrían sus estudios a la visita de grupos de alumnos organizadas. Ocaña era uno de los pintores que participaban en esta actividad.⁹⁰ En una de estas visitas de los alumnos a su estudio conoce al sevillano Fernando Roldán, un joven estudiante de Bellas Artes en Barcelona con el que establece una estrecha relación de admiración mutua; en realidad Fernando será un amor platónico para Ocaña. Ambos comparten inquietudes artísticas sobre la pintura, Ocaña ayuda a Fernando a abrirse camino en el difícil mundo del arte, éste le aporta nuevos conceptos y formas de trabajo en la pintura y un apoyo en la constante y continua formación de Ocaña. Las aportaciones y consejos técnicos de Fernando Roldán ejercen una influencia notable en el trabajo de Ocaña; le habla de los acrílicos como una

⁸⁹ WYNN, M^a J., *Ocaña, pinturas*. Madrid: MEAC, 1985.

⁹⁰ ROLDÁN, F., Entrevista. Sevilla, 05/02/2013.

novedad técnica, pero Ocaña sigue apostando por el óleo como símbolo de la pintura de caballete, como marca del pintor tradicional.

En estos años Ocaña estaba centrado en su pintura, embarcándose en proyectos cada vez más ambiciosos como sería el caso de su exposición en la Capella del antiguo Hospital de la Santa Cruz en Barcelona. Por fin Ocaña va a conseguir su gran proyecto de realizar una exposición en un recinto sacro, en una iglesia donde desarrollar sus montajes escenográficos.



Fig. 1.28. Mural realizado por Ocaña en el Colegio *La Esperanza*. Cantillana. 1980 aprox. Foto propia.

A pesar del incesante ritmo de trabajo que mantiene Ocaña con los preparativos de su gran exposición, los vínculos del artista con su pueblo continúan inalterables con el paso del tiempo y la fama alcanzada por sus trabajos. Ocaña todos los años volvía a Cantillana en alguna escapada o en la cita obligada para las fiestas en agosto y septiembre. Como señalamos al principio de esta biografía, llegaba a su tierra revolucionando el ambiente cultural del tranquilo pueblecito sevillano, y sus vecinos, que hoy en día lo recuerdan con admiración, cuentan que lo miraban con recelo y ternura a la vez. José Manuel González, vecino y amigo de Ocaña, recuerda que los niños y jóvenes esperaban al artista cada verano para conocer sus nuevas locuras, éxitos y propuestas. En una de sus visitas en 1980, el pintor confecciona un gran mural (Fig. 1.29) en una de las paredes del colegio público “La esperanza”, un retrato de la “cantillanería” más auténtica que dedica a los niños de su pueblo natal con la siguiente frase:

*“Permaneced siempre niños, ya que el día que dejéis de serlo habréis dejado de vivir”*⁹¹

⁹¹ Dedicatoria junto a la firma del pintor ubicada en el ángulo inferior izquierdo del mural del colegio “La esperanza”, Cantillana.

Ocaña había triunfado fuera de su pueblo y eso era admirado y reconocido por sus paisanos, pero su pintura seguía siendo una desconocida en Andalucía, circunstancia que le producía “vergüenza ajena” según declara el pintor en una entrevista realizada para Diario 16.⁹²

Llegamos a los últimos años de vida de Ocaña en su ciudad adoptiva. Observamos, revisando las entrevistas, noticias y referencias en prensa y publicaciones, que el ambiente cultural y social de Barcelona a partir de 1980 estaba en fase de cambio, todos coinciden en calificar la etapa “gris” en la que había entrado la ciudad. Muchos de los que habían defendido la vida libertaria y la contracultura se van adhiriendo a los nuevos puestos que va generando la novedosa situación política del país, producto de la Transición. Todos se van acomodando, incluso los provocadores y revolucionarios artistas, que ven como va pasando una etapa gloriosa para la creatividad y el arte; el dibujante Nazario refleja esta situación con su exposición “*El original y la copia. Principio y fin del underground*”⁹³, donde escenifica el entierro de la cultura underground en Barcelona.

Ocaña trabajaba desde 1979 en su gran proyecto expositivo que citamos anteriormente en la Capella del antiguo Hospital, con el nombre de “*La primavera*” con la que pretende inyectar una dosis de alegría, positividad y fiesta a un panorama cada vez más decadente y agotado en la movida barcelonesa, aportando color a la etapa gris en la que estaba entrando Barcelona.

Pep Torruellas, gran amigo y colaborador de Ocaña, hizo las funciones de comisario o encargado de gestionar la exposición, ya que por esa fecha trabajaba en la delegación de cultura del ayuntamiento.

La constancia y firme trabajo de Ocaña consiguen que el ayuntamiento de Barcelona sufrague el proyecto añorado por el artista de desplegar su mundo de fetiches en una iglesia, el mejor escenario para su obra. El delegado de Cultura Joan Antón Benach apostó por la exposición de Ocaña, al que pagaron 800.000 pesetas de honorarios, era su primer gran proyecto.

Ocaña acababa de adquirir su nuevo piso de siete balcones en la Plaza Real que utiliza como gran taller y almacén a los cientos de cuadros y figuras de papel maché que componían la exposición.

⁹² CORREAL, F., “Ocaña retrato intermitente en Cantillana”. *Diario 16 Andalucía*: Sevilla, 17 de agosto de 1983, p. 18.

⁹³ Véase NAZARIO, *op. cit.* pp.214-216.

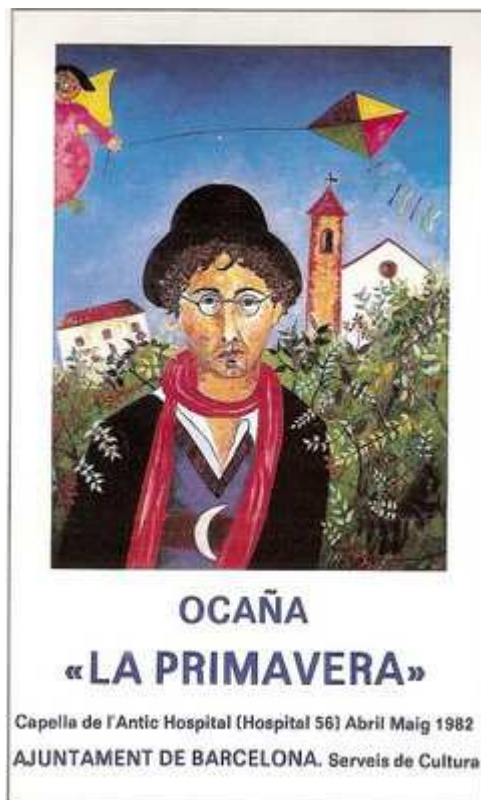
Según declaraciones del propio artista en una entrevista⁹⁴ conducida por Terenci Moix para RTVE, la exposición de la Capella, bajo el lema “*La primavera*” es un homenaje a las Vírgenes de su pueblo; en esta exposición interpreta las fiestas de Cantillana y todas sus particularidades festivas, religiosas y antropológicas (rivalidad entre hermandades), como recuerdos de su infancia.

La exposición recrea especialmente la fiesta de la “subida” de la Asunción. Ocaña introduce en su interpretación del acto de la “subida” una novedad en la representación: la coronación de la Virgen al culminar su ascensión.⁹⁵ Esta incorporación posteriormente fue asumida en el acto ritual de Cantillana. Pretende con esta escenografía y espectáculo

aportar a Las Ramblas y a la cultura barcelonesa la alegría y el color que estaban perdiendo. El pintor afirma que “*los artistas son los mensajeros de la alegría*”.

Ocaña realiza para esta exposición una importante obra en papel maché, entre las figuras se encuentran las imágenes de la Pastora y la Asunción, las devociones de su pueblo. Todo en esta exposición estaba avocado a la espectacularidad. Es la primera vez que el artista proyecta y desarrolla una instalación o happening de arte colectivo, un despliegue teatral, donde la pintura, escultura, música y público se unen en una sola obra. La representación es filmada por Jesús Garay en el vídeo “*ExpoOcaña 82*” un montaje audiovisual que recopila el minucioso trabajo del artista y su exuberante resultado final, como extraordinario documento y testimonio del legado inmaterial de Ocaña. El artículo de José María Carandel “*Ocaña pinta angelitos verdes*”⁹⁶ nos ofrece una excelente crónica de la exposición, que obtuvo un resonante éxito.

La trascendencia de la exposición en la carrera artística de Ocaña es indudable, ejemplo de ello fueron sus próximas muestras por distintos lugares de España. Sus



1.29. Cartel de la exposición “La primavera” en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz. Barcelona, 1982. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

⁹⁴ TERENCE MOIX, *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982.

⁹⁵ Véase catálogo, performance 17, Ilustración 471 (p.333).

⁹⁶ CARANDEL, J. M., “Ocaña pinta angelitos verdes”. *Revista pronto*. Barcelona 1982. pp.90-93.

exposiciones-espectáculos se consideraban sinónimo de éxito y el artista era solicitado por los medios culturales de importantes ciudades, sucediéndose durante 1983 importantes exposiciones como: “*Flors i Romani*”⁹⁷ (Flores y romero) realizada en febrero en Palma de Mallorca; “*Incienso*” en el Museo municipal de San Sebastián (marzo) y “*Ocañil*” en mayo en la galería Altxeri de San Sebastián.



Fig. 1.30. Cartel de la exposición “*Flors i romani*” en la Capella de la Misericordia. Palma de Mallorca, 1983. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.



Fig. 1.31. Cartel de la exposición “*Incienso*” en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1983. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>.

En este último año el pintor, según sus amigos más cercanos, siente la necesidad de un cambio, en palabras de Fernando Roldán se intuía en Ocaña una “prisa por pintar”,⁹⁸ por exteriorizar todo un mundo interior con cierta celeridad. La delicada salud del artista, que no termina de recuperarse de las secuelas de la hepatitis traducida en cansancio físico, unido al frenético ritmo de trabajo y exposiciones provocan esta necesidad de cambio y fluidez en su pintura. La lentitud del óleo obstaculiza el torrente creativo de Ocaña.

En esta etapa de búsqueda y necesidad de nuevos lenguajes, Ocaña se interesa por la técnica de rápido secado y efecto inmediato de la que le había hablado Fernando Roldán. Una vez concluida su exposición “la primavera”, Ocaña solicita a Fernando

⁹⁷ En esta exposición vuelve a conseguir una iglesia para su montaje y repite el espectáculo escenográfico de la “subida” realizado en “La primavera”. La concesión de la capilla de la Misericordia para la exposición de un pintor homosexual levanta una fuerte polémica en Palma entre las autoridades eclesíásticas. Finalmente la exposición resulta un éxito de crítica y público. Véase la sección hemeroteca Palma de Mallorca 1983. [En línea] [Consultado:11/ 06/ 2010] <<http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/07/hemeroteca-ocaa.html>>

⁹⁸ ROLDÁN, F. Entrevista. Sevilla, 05/ 02 2013.

nociones e información sobre los acrílicos y comienza a trabajar con ellos, experimentando y probando nuevos lenguajes técnicos. La inmediatez e intensidad cromática de los acrílicos fascinó a Ocaña, según relata Nazario. El ímpetu creador del artista se incrementa con el descubrimiento de esta técnica, y en sólo un año de trabajo desarrolla una obra novedosa y extensa, centrada en sus temas recurrentes y fetiches.

El pintor comenzaba una nueva etapa en todos los ámbitos; la locura travesti y luchadora de sus inicios se había transformado en una continua fiesta de colores y exuberantes tradiciones en sus cuadros, que ahora ocupaban todo su tiempo. Su pintura comenzaba una nueva andadura en técnica y estilo. Pero el cansancio del intenso trabajo y el ritmo expositivo del último año lo lleva hacia otros caminos, a su origen.

Ocaña se retira a Cantillana como cada verano, con el firme propósito de descansar y recuperar fuerzas e ideas para preparar otra gran exposición. En la entrevista realizada por Terenci Moix, en su programa de televisión *La hora de Terenci*,⁹⁹ el artista anuncia un retiro temporal para preparar otro gran proyecto expositivo, teniendo como eje central una procesión de esculturas que representarán a los personajes populares de las Ramblas.

En agosto de 1983 el pintor se encuentra en su pueblo natal, descansando y participando de las fiestas. Allí es entrevistado por Francisco Correal para Diario 16 Andalucía y manifiesta su opinión sobre su pueblo:

*“Aunque vivo en Barcelona, a mi me gusta mucho ser de pueblo, y ser de este pueblo, donde unos me quieren y otros me critican. Cuando vengo, una vieja se acerca y me dice: “pepe eres lo más lindo del mundo,” se da la vuelta y comenta con la vecina: “ya ha vuelto el mariconazo ese.” A mi me da igual, porque sé que si la gente pierde el sentido de la crítica, todo se habrá acabado.”*¹⁰⁰

El provocador e indomable Ocaña regresa dócil a sus orígenes, a reencontrarse con sus vecinos, a los pies de sus devociones marianas, a las que por superstición andaluza, plasticidad o verdadera religiosidad, siempre llevó en su memoria.

⁹⁹ Programa de televisión: TERENCE MOIX, *La hora de Terenci*, [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1 DVD (27 min).

¹⁰⁰ CORREAL, F., *op. cit.* p. 18.



Fig. 1.32. Fotografía de Ocaña conversando con una vecina durante su estancia en Cantillana en agosto de 1982. Cantillana. 1982. Foto anónima. Archivo Nazario.



Fig. 1.33. Fotografía de Ocaña y un grupo de amigos posando delante del paso durante la procesión de Ntra. Sra. de la Asunción el 15 de agosto de 1982. Cantillana. 1982. Foto anónima. Archivo Nazario.

En su pueblo, donde antes no lo querían, ahora lo reclaman y no lo dejan escapar. El 24 de agosto “Patacan”, como lo conocían en el pueblo, debía haber estado en Zaragoza organizando su próxima exposición, pero decidió quedarse ante la invitación de los organizadores de la Semana de la Juventud¹⁰¹. Este grupo de animación cultural de Cantillana propuso a Ocaña que se quedara a ayudarles, como siempre solía hacer, a programar y animar los actos festivos. “Patacan” no les falló, y organizó algo especial para los niños: un pasacalles con gigantes y cabezudos, tambores, bulla infantil por las calles... la fiesta eterna de la que tanto hablaba Ocaña.

El disfraz, siempre presente en su vida, no podía faltar. El trágico *atuendo de sol*¹⁰² se componía de un traje de finísimas tiras multicolores de papel de seda y una cometa a modo de estandarte realizada en papel maché con forma de sol rematado por bengalas en sus extremos (Fig. 1.34). Cantillana dibujada en su frente culmina el maquillaje (Fig. 1.35), simple y simbólica representación de la vida de este ingenuo pintor: Cantillana siempre en su pensamiento. Todo estaba preparado para su última obra.

Según cuentan asistentes al evento, como amigos y familiares y Alejandro Molina narra en su artículo “*Ocaña, disfrazado de sol, se inmola*”¹⁰³, comenzó el desfile infantil con una importante afluencia de público, niños, banda de música,... todo transcurrió con normalidad y la comitiva finaliza en el patio del Colegio de Ntra. Sra. de

¹⁰¹ Asociación cultural fundada en los años ochenta en Cantillana que anualmente organizaba fiestas infantiles y juveniles de carácter lúdico y cultural. Ocaña colaboró en varias ocasiones con los organizadores.

¹⁰² Descripción extraída a partir de las fotografías realizadas por José Manuel González. Archivo del fotógrafo.

¹⁰³ MOLINA, A., “Ocaña, disfrazado de sol, se inmola” en NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Ellago Ediciones, 2004, p. 227.



Fig. 1.34. y 1.35. Ocaña con el disfraz de Sol. Cantillana. 1983. Fotografía José Manuel Blanco, Archivo Nazario.



Fig. 1.36. y 1.37. Pasacalles para la semana de la juventud. Cantillana. 1983. Fotografía José Manuel Blanco, Archivo Nazario.

la Soledad donde se esperaban varias actuaciones. A su llegada como colofón Ocaña enciende las bengalas de su disfraz, y ocurre la tragedia. Una chispa prendió fuego al traje de papel que lucía el pintor. Inmediatamente fue socorrido, pero Ocaña ya padecía quemaduras graves en el treinta y cinco por ciento del cuerpo según podemos leer en las noticias¹⁰⁴ sobre el accidente.

La fatalidad convirtió este acontecimiento en su última actuación, su última performance, que acabaría costándole la vida. El artista fue consciente de ello y lamentó no ser fotografiado en plena acción como se desprende de las declaraciones de Alejandro Molina y Marta Sentís:

¹⁰⁴ “El pintor “gay” Pepe Ocaña está muy grave en Sevilla”. *El Periódico*: Barcelona/Sevilla, 3 de septiembre de 1983, p. 15. En sección: personajes.

“Al ver al fotógrafo del pueblo que había fotografiado la fiesta le gritó: “¡Niño, me habrás hecho buenas fotos cuando estaba ardiendo, ¿no?!” decepcionada al comentarle éste que había soltado la máquina para socorrerle, le contestó: “¡pues nene, te has perdido la foto de tu vida!”¹⁰⁵

“La última vez que [Ocaña] se disfrazó lo hizo de sol; llevaba volantes de nylon y un gran sol en la cabeza, al que prendió fuego [...]. Desde su cama del hospital sevillano me llamó a Nueva York: “nena, ¡lo que te has perdido! Tenías que haber estado con tu máquina para retratarme todo envuelto en llamas [...] la Ocaña ¡divina!”. Murió días después [...]”¹⁰⁶

El nombre del pintor Ocaña volvería a escandalizar. Su muerte y las circunstancias en las que se produjo alcanzaron un impacto mediático a nivel nacional, todos los grandes medios de la época se hacen eco de la muerte del artista. Según la opinión de muchos, en ese momento nació el mito.

1.3. MUERTE. REPERCUSIÓN.

“Muere Ocaña, pintor, actor y alma de las Ramblas.

Barcelona. - José Luis Pérez Ocaña, pintor naif, actor ocasional, uno de los últimos personajes populares de una Barcelona cada vez menos personal, murió ayer [18/09/1978] de madrugada en Sevilla. Una complicación en su convalecencia, tras las quemaduras sufridas el pasado agosto [23/08/1983], acabó con la vida de uno de los portavoces del mundo gay y contracultural barcelonés.” ¹⁰⁷

“Ocaña, uno de los símbolos de Las Ramblas, ha muerto”¹⁰⁸

¹⁰⁵ Vid nota 103.

¹⁰⁶ VILARÓS, M. T., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. p. 196.

¹⁰⁷ “Muere Ocaña, pintor, actor y alma de Las Ramblas”. *El Periódico de Catalunya*: Barcelona, 19 de septiembre de 1983. Portada.

¹⁰⁸ *Ibidem*. p. 21.

“El pintor José Ocaña ha muerto en Sevilla”¹⁰⁹

“Las quemaduras y una hepatitis acabaron con la vida de Ocaña”¹¹⁰

“Ocaña falleció por las quemaduras causadas al arder su disfraz de papel”¹¹¹

Titulares y noticias como estas coparon la prensa de todo el país el día 19 de septiembre de 1983. Ocaña había muerto a las cuatro y media de la madrugada del día anterior. Según recogen los periódicos, el pintor moría a causa de las complicaciones de una hepatitis mal curada que padeció un año antes, una infección de las quemaduras,.... Versiones diversas entre las noticias que dejan en el aire el diagnóstico exacto sobre su muerte; sí queda claro que el accidente fue el desencadenante de este trágico final.

Treinta años después del fatal accidente, con la perspectiva y objetividad que ofrece la distancia, hay voces que apuntan hacia “una pérdida general de las defensas, asociadas al VIH”.¹¹² Las personas más cercanas al artista no descartan la posibilidad de que Ocaña hubiese contraído el sida, esos años en que la enfermedad aún no era conocida como tal, y la mayoría de los diagnósticos fueron realizados mediante una reclasificación posterior.¹¹³ Esta hipótesis es sostenida por muchas de las personas cercanas al artista como la fotógrafa Marta Sentís o Nazario:

“...ya tenía esa hepatitis, que yo (Marta Sentís) no acabo de creer que fuera del todo hepatitis, porque si las transaminasas, que si,... yo no sé si tenía algo más que hepatitis, y mas en la primera época aquella de principios del sida, no tengo ni idea, pero yo esa hepatitis no la entendí demasiado bien.”¹¹⁴

¹⁰⁹ “El pintor José Ocaña ha muerto en Sevilla”. *El Noticiero Universal*: Barcelona, 19 de septiembre de 1983, p. 27. En sección: eventos.

¹¹⁰ CORREAL, F., “Las quemaduras y una hepatitis acabaron con la vida de Ocaña”. *Diario 16*: Sevilla, 19 de septiembre de 1983, p. 35. En sección: últimas noticias.

¹¹¹ “Ocaña falleció por las quemaduras causadas al arder su disfraz de papel”. *La Vanguardia*: Barcelona, 19 de septiembre de 1983, p. 33. En sección: espectáculos.

¹¹² PEDRALS, P.; SANCHEZ, R.; ROMERO, P.G. [et alt.], *Ocaña. 1973- 1983 acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 2012. p. 210.

¹¹³ “La detección del primer caso del SIDA en España es en mayo de 1981 en un homosexual masculino, un año después se registran dos casos más en drogadictos de heroína y dos de personas que han recibido hemoderivados. Ya en 1983 aparecen 12 casos ,repartidos entre drogadictos por vía intravenosa (tres afectados), homosexuales masculinos (cuatro) y un homosexual y drogadicto a la vez ,y por último cuatro pacientes que lo han contraído en la recepción de hemoderivados convierte el silencio informativo en un aluvión de noticias .(En aras a la verdad histórica debemos precisar que en mayo de 1983 solo se habían reconocido oficialmente en España dos casos los restantes se reclasificaron después por la fecha de diagnostico.)” cita extraída de: Anuario del sida. [En línea] [Consultado: 18/01/2013] <<http://www.tododrogas.net/otr/sida/anuario.html>>

¹¹⁴ Declaraciones de Marta Sentís en: MORENO, J. J., *op. cit.*

*“De todas formas Ocaña era un candidato a tener sida, era la época, él era muy promiscuo, [...] era muy fácil que hubiera cogido la enfermedad, murieron Cardín, Camilo, Mariano, en fin, murieron bastante gente de nuestra onda, y él con la vida que llevaba hubiera sido un milagro que se hubiera salvado.”*¹¹⁵

Quizás Ocaña sea uno más de los personajes de una generación víctima de esta enfermedad que entonces comenzó a conocerse; muchos de los que lucharon junto a él desaparecieron en la década de los ochenta. El sida azotará indiscriminadamente al mundo homosexual y se erigirá como un nuevo campo de lucha y concienciación desde los movimientos homosexuales. Según Eugeni Rodríguez¹¹⁶, en 1983 tras la muerte de Ocaña, se produce un momento de crisis en el movimiento y activismo homosexual; parece que los objetivos se han conseguido, y empiezan a aparecer los primeros muertos de sida, este nuevo panorama cambia el rumbo de sus reivindicaciones. Se produce un cambio en el ideario colectivo del movimiento homosexual y contracultural de Barcelona, se cierra una etapa y comienza otra.

La “era” Ocaña se desvanece con su muerte y cierra una etapa de reivindicaciones de libertad, de cambio político, búsqueda de un nuevo panorama social. El artista desaparece siendo la cabeza visible y máximo representante de una generación luchadora, festiva y alegre que actualmente alcanza tintes heroicos desde la revisión historiográfica de la democracia. Ocaña escapa a la generación siguiente marcada por la pesadumbre del sida. Con la muerte de Ocaña la sociedad española tomó conciencia del cierre definitivo de una época, que unido a las circunstancias personales y la “espectacularidad” de su desaparición provocó el encumbramiento de la figura de Ocaña a la consideración de icono y mito contracultural.

La prematura e inesperada muerte del artista dejó patente, por la respuesta mediática suscitada, el interés que su obra y su figura representaban para la sociedad y la cultura catalana, y por consiguiente española. Las noticias sobre su muerte, los telegramas recibidos por la familia y los artículos de opinión de personalidades del mundo de la cultura ensalzando su figura y su obra, son el testimonio de un

¹¹⁵ Declaraciones de Nazario en: MORENO, J. J., *op. cit.*

¹¹⁶ El activista Eugeni Rodríguez, miembro fundador del FAGC relaciona la muerte de Ocaña con el surgimiento del sida. Ponencia en el seminario: RODRIGUEZ, E. [et. Alt], “Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida” [Vídeo] Barcelona: MACBA, 2009. 1. DVD.

reconocimiento tardío hacia el pintor que pone de relieve la trascendencia del personaje y su legado.

Todos coinciden en destacar el carácter festivo y vitalista de Ocaña. Su obra y su vida habían girado en torno a la fiesta, y su muerte también lo fue por expreso deseo del artista, que presintiendo su final inmediato, “*llegó a ordenar que su entierro constituyera una fiesta más.*”¹¹⁷ El sepelio, fue noticia en los informativos televisivos del día, y como testimonian las fotografías e imágenes del acontecimiento, cumpliendo los deseos del artista, la jornada tuvo tintes festivos con una participación masiva del pueblo y presencia de amigos y personalidades del arte y la cultura catalana. Casualidades del destino, el día de su muerte la Virgen de la Asunción procesionaba por las calles de Cantillana, y para el entierro del pintor, el pueblo se encontraba totalmente engalanado para las fiestas de “la subida”, esas que Ocaña había reproducido en su exposición “*La primavera*”. Según argumentan compañeros de Ocaña como Nazario, todo parecía premeditado, su muerte y su entierro pueden ser considerados su última performance, su última y mejor obra.¹¹⁸



Fig. 1.38 y 1.39. Imágenes del festivo y multitudinario entierro del pintor en Cantillana. Podemos observar las calles adornadas para las fiestas de “La subida”. Cantillana, 1983. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

La muerte y la fiesta, siempre presente en la vida y la obra de Ocaña, le llevaron a realizar una de sus obras más famosas titulada “*Mi velatorio*”¹¹⁹ o “*Premonición*”, un

¹¹⁷ “El actor y pintor Ocaña fue enterrado ayer en Sevilla”. *Diario de Granada*: Granada, 20 de septiembre de 1983. p. 25. En sección: cultura.

¹¹⁸ NAZARIO. Entrevista I. Barcelona, 20/ 04/ 2010.

¹¹⁹ NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Ellago Ediciones, 2004, p. 227.

óleo de 300 x 190 cm donde el pintor se autorretrata de cuerpo presente velado por sus amigos retratados en forma de ángeles y el pueblo de Cantillana al fondo.

“Una vez escribí mi entierro: me llevaban cuatro jóvenes guapos y todo un coro de gente con velas y cantando, bailando y tocando el cántico a la Asunción de Cantillana. Por fin lo he pintado. Pero el velatorio lo veo con alegría, no con lloro, no me gustan los llantos. En Andalucía el velatorio y la fiesta van muy juntos.”

¿Presintió Ocaña su muerte? ¿En algún momento fue consciente que se acercaba su final? Estas cuestiones retóricas que nunca encontrarán respuestas surgen ante la insistencia de Ocaña sobre el acontecimiento de su entierro, hasta el punto de llevarlo a la pintura, quizás realizando una de las obras más importantes y más entidad de su producción. En 1982, en la plenitud de su vida con 35 años de edad, pinta esta “premonición” que supone iconográficamente un resumen de su vida: Cantillana, la religión, su virgen, la luna, sus ángeles, sus amigos, su travestismo, sus mantones, su disfraz... Ocaña pinta este cuadro cuando la nunca curada hepatitis convive día a día con él. Según narrábamos anteriormente en su biografía algunos de sus amigos más cercanos apreciaron durante el último año de vida de Ocaña un cansancio y agotamiento físico que se traducía en cierta “prisa”, urgencia por pintar, y crear una obra nueva. La premonición de su propio final, unida al inexplicable y simbólico accidente que le costó la vida, carga al acontecimiento de su muerte de unas connotaciones decisivas para la construcción del mito.

Según la opinión de Nazario, Ocaña dejó una obra y un legado inmaterial maravilloso, pero incompleto e inmaduro; la carrera artística del pintor comenzó a una edad tardía y se truncó justo en el momento que empezaba a desarrollarse en plenitud, estaba empezando a crear un estilo personal que quedó inconcluso¹²⁰. Eso se manifestó en la escasa presencia de Ocaña en el circuito artístico a nivel de crítica y galerías, lo que provocó que a su muerte toda la producción de Ocaña quedara estancada y sin presencia en el panorama artístico español. El dibujante compara el caso de Ocaña con el de los Costus, cuya obra corrió la misma suerte. La muerte prematura de sus autores dejó una obra huérfana en manos de familiares o allegados que no cuentan con los medios suficientes para continuar la divulgación y puesta en valor del legado artístico.

¹²⁰ NAZARIO. Entrevista I. Barcelona, 20/ 04/ 2010.

La trascendencia mediática de su muerte, no estuvo equilibrada con la revalorización de su obra, que entró en un declive que se ha mantenido casi hasta nuestros días.

La repercusión de su muerte a nivel artístico supuso el final de una producción que se auguraba prometedora. A nivel social, algunos seguidores de la figura de Ocaña como el periodista José María Rondón, consideran su muerte como “*un aldabonazo para que se tomara conciencia de la dimensión de la persona que había fallecido*”¹²¹.

El personaje, después de su muerte, convertido en mito por quienes lo conocieron o lucharon junto a él por las libertades de manera festiva y atrevida, en un país en continuo cambio hacia la democracia, ha permanecido vigente en la memoria colectiva de su generación. Su figura y obra ha servido de fuente de inspiración para otros artistas como Nazario que le ha dedicado algunos de sus comics y obras, o canciones, como el caso del cantautor andaluz Carlos Cano que compuso y grabó la copla “Romance a Ocaña”, también interpretada por María Dolores Pradera. Incluso su esperpéntica vida ha sido llevada al teatro en dos obras como “*Copi i Ocaña al Purgatori*”,¹²² de Marc Rosich, y “*Ocaña, el fuego infinito*”¹²³, de Andrés Ruiz López en 1985.

Desde el ámbito institucional o colectivo, de forma inmediata a la muerte comenzaron a sucederse muestras de reconocimiento y homenajes a su figura.

El primero tuvo lugar días después de su muerte, en la galería Serrallonga, donde Ocaña iba a participar en una exposición colectiva, y se transformó en un festivo homenaje al pintor, como recoge el artículo *Ocaña, recordado en Barcelona con alegría antifuneraria*.¹²⁴

En 1984, meses después de su muerte, la obra de Ocaña se expone por primera vez en Andalucía. En el mes de marzo, a instancias del Ayuntamiento de Córdoba, que ya había tenido contacto con el pintor antes de su fallecimiento, se organiza una exposición homenaje bajo el título *Ocaña en Andalucía*, en la sala de exposiciones de la *Posada del Potro*.¹²⁵ Por primera vez Andalucía va a valorar el legado y la figura del pintor andaluz que dio visibilidad a su cultura y sus tradiciones fuera de su tierra. En torno a esta exposición homenaje se dieron cita todos sus amigos y artistas compañeros

¹²¹ MORENO, J. J., *Ocaña, la memoria del sol*, [Vídeo], Sevilla: Ildfynn, 2009. 1DVD (140 min).

¹²² Obra de teatro *Copi i Ocaña al purgatori*. [En línea] [Consultado el 20/ 11/ 2012] Disponible en <<http://www.catalandrama.cat/obras/copi-i-ocana-en-el-purgatori>>

¹²³ RUIZ LÓPEZ, A., *Ocaña, el fuego infinito*. Madrid: El público. 1985.

¹²⁴ DURAN, M., “Ocaña, recordado en Barcelona con alegría anti funeraria”. *El Correo Catalán*: Barcelona, 22 de septiembre de 1983, p. 29. En sección: cultura.

¹²⁵ GRACIA, V.; UNZURRUNZAGA, J. C.; CANDEL, F. [Et al.]. *Ocaña en Andalucía*, Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba: Delegación de Cultura, 1984.

de Ocaña en Barcelona: Nazario, Camilo, Alejandro,... junto a los sectores de la cultura y la política andaluza más progresista. La exposición con la total y desinteresada colaboración de la familia del artista, contó con las principales obras pictóricas y escultóricas realizadas por Ocaña.



Fig. 1.40. Imagen del montaje escultórico instalado en el patio central de la Posada del potro, durante la exposición homenaje "Ocaña en Andalucía" en Córdoba, 1984. Reproducido de <http://www.larosadelvietnam.blogspot.com>

Sus amigos y colaboradores fueron los encargados de los preparativos y el montaje de la exposición, con el único propósito de mantener el espíritu y la estética de las exposiciones realizadas por el propio artista. Por tanto, en la exposición no faltaron los altares a sus vírgenes, las flores, los mantones,... (Fig. 1.40) un montaje que, si bien intentaba emular estéticamente las exposiciones de Ocaña, estaba vacío del sentido y coherencia que le aportaba la creatividad del pintor fallecido. La inauguración de la exposición fue todo un acto festivo de homenaje y reconocimiento al artista andaluz, donde también se proyectó su película documental *Ocaña, retrato intermitente*.

Con motivo de la exposición el ayuntamiento de Córdoba editó una pequeña e interesante publicación¹²⁶ con el mismo título que la exposición, donde se compilan un reducido número de artículos y textos escritos sobre Ocaña por diferentes periodistas y personajes de la cultura española, que habían sido publicados en diferentes medios. Esta

¹²⁶ GRACIA, V.; UNZURRUNZAGA, J. C.; CANDEL, F. [Et al.]. *Ocaña en Andalucía*, Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba: Delegación de Cultura, 1984.

publicación podemos considerarla el primer intento de acercamiento a la figura de Ocaña desde una óptica retrospectiva.

Posteriormente se organizan pequeñas exposiciones homenajes en Olot y en la librería “XOC” de Barcelona.



Fig. 1.41. Placa cerámica colocada en la casa donde vivió Ocaña en la Plaza Real de Barcelona. Colocada en 1984. Foto propia.

En septiembre, coincidiendo con el primer aniversario de su muerte, los amigos del pintor organizan en la Plaza Real de Barcelona, lugar donde vivió, una gran *fiesta homenaje a Ocaña*¹²⁷, coincidiendo con las “fiestas de la Mercé” y patrocinado por el Ayuntamiento de Barcelona, con la colaboración de la delegada de cultura del ayuntamiento Marta Tatjer. Paralelamente al homenaje se colocó una placa cerámica en la casa donde había vivido (Fig.1.41) y se realizó una exposición callejera con su obra en los soportales de la plaza, culminando con la proyección de

“*Ocaña, retrat intermitent*” y varios festejos populares. Este sería el único y último homenaje o reconocimiento oficial de la ciudad de Barcelona hacia Ocaña hasta fechas recientes, en que su figura ha vuelto a resurgir.



Fig. 1.42. Fotografía de asistentes llegando al homenaje en la Plaza Real de Barcelona, pasando junto al cartel anunciador de la convocatoria. Barcelona, 1984. Foto anónima. Archivo Nazario.



Fig. 1.43. Fotografía del aspecto de la decoración de la Plaza Real de Barcelona durante el homenaje, realizada por Nazario y sus amigos. Barcelona, 1984. Foto anónima. Archivo Nazario.

¹²⁷ Véase NAZARIO, op. cit. pp. 230-321.

Después de estos recordatorios, la figura y la obra de Ocaña van perdiendo visibilidad hasta su exposición antológica en Madrid en 1985 comisariada por María José Wynn, la persona que lo descubrió y le dio la oportunidad de exponer por primera vez en la Mec-Mec. La antológica celebrada en el Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) obtuvo una importante resonancia, según podemos extraer de los comentarios en prensa, motivada por la todavía reciente muerte del pintor. A continuación extraemos algunos de los llamativos titulares de prensa referentes a la exposición:

*“Ocaña Vuelve a provocar desde el Museo Español de Arte Contemporáneo”*¹²⁸

*“Ocaña triunfa en Madrid dos años después de morir”*¹²⁹

*“Ocaña, su escandalosa vida ocultó a un gran pintor”*¹³⁰,

El MEAC edita un catálogo de la exposición con textos de M^a José Wynn e Ignacio Zabala y reproducciones de sus obras más importantes. Este catálogo ha supuesto hasta fechas recientes la publicación más completa sobre el pintor, aunque su única aportación interesante residía en el compendio de una parte de la obra pictórica de

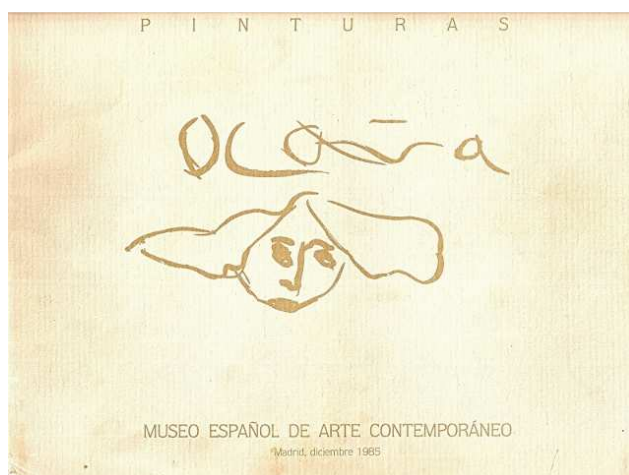


Fig. 1.44. Portada del catálogo de la exposición Ocaña. Pinturas. Editado por el Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC. Madrid. 1985. Fuente propia.

Ocaña, sin más pretensiones divulgativas de su figura y legado.

La muestra resultó todo un éxito de público y crítica; según sus amigos y familiares presagiaban un reconocimiento de su obra y puesta en valor de la trayectoria y logros de este singular pintor, pero nada de eso ocurrió. Remitiéndonos a los hechos,

¹²⁸ GARCÍA, A., “Ocaña vuelve a provocar desde el Museo Español de Arte Contemporáneo”. *El País*: Madrid, 10 de diciembre de 1985, p. 33. En sección: cultura.

¹²⁹ FERNÁNDEZ, Julio. “Ocaña triunfa en Madrid dos años después de morir”. *El Periódico*: Madrid, 11 de diciembre de 1985, p. 23. En sección: Las cosas de la vida.

¹³⁰ GIL, C., “Ocaña, su escandalosa vida oculto a un gran pintor”. *YA*: Madrid, 7 de diciembre de 1985, p. 5.

después de ésta memorable exposición Ocaña cae en el más absoluto olvido, como atestigua la ausencia de referencias en el panorama artístico y cultural español después de esos años. En opinión de Nazario, la figura y reivindicaciones que Ocaña representaba como icono contracultural dejaron de interesar a una sociedad que olvidó las luchas del periodo de la transición y se acomodó en la recién estrenada democracia española.¹³¹

A partir de ésta retrospectiva en Madrid, en la que sólo se recogía la faceta del artista como pintor, Ocaña desaparece del panorama artístico español. Durante el final de los años ochenta y noventa la historiografía dominante ignora la figura de un artista que aglutina y condensa en su obra y en su persona todo un periodo definitorio de la historia española como es la transición e inicio de la democracia. Desde nuestra tesis compartimos la hipótesis de Nazario citada anteriormente. En la recién estrenada democracia no se valoró las aportaciones individuales o generacionales que habían permitido a la sociedad española llegar a esa situación, ni a los agentes que habían contribuido a ello. Ocaña, con su obra material e inmaterial, favoreció ese cambio y aportó una nueva forma de entender el arte y concebir la vida. La obra y aportaciones de Ocaña, a la vez que se ignoró, sirvió como base y fuente de inspiración de la movida madrileña que copará el panorama artístico y social español durante estas dos décadas.

Podemos decir que después de la muerte de Ocaña se produce un traslado del epicentro emergente artístico y cultural desde Barcelona a Madrid. La capital española hereda el testigo contracultural de Barcelona, con una diferencia importante: en Madrid, la movida recibe el apoyo institucional y aunque persisten estéticas y expresiones artísticas similares a las de Barcelona, se ha perdido el trasfondo de lucha y reivindicación política y social que dio cuerpo y sentido a la contracultura barcelonesa.

“El embrión de la movida madrileña, allá por el año 77, estuvo muy marcado por el underground barcelonés, por la revista Star, y por personajes como Ocaña, Mariscal, Nazario y Barceló: “...la ingeniería de este cuarteto alimentó también la fantasía desbocada del manchego Pedro Almodóvar.”¹³²

¹³¹ NAZARIO, Entrevista II. Barcelona, 15/ 10/ 2012 al 20/ 12/ 2012.

¹³² DEL VALL RIPOLLÉS, F., “Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española”. [En línea], [Consultado: 11/10/2012]
<http://www.injuve.es/site/default/files/tema5_revista95_pdf>

La exaltación y propaganda de la postmodernidad de la movida madrileña ocultó del panorama artístico a personajes y artistas claves en la concepción de ese nuevo escenario artístico y social como lo fue Ocaña. En la actualidad, cuando la propia movida madrileña es revisada y analizada, todos estos referentes han comenzado a resurgir y se ha tomado conciencia del vacío existente en el ámbito contracultural español.

Durante dos décadas después de su muerte la figura de Ocaña no fue puesta en valor desde ningún ámbito, intuimos que su legado es tan complejo y está tan unido a una etapa concreta de nuestra historia que nadie se atrevió; o no se tenía claro cómo abordar su historiografía. En esos años apenas se deja ver la pintura de Ocaña, totalmente descontextualizada, en algunas exposiciones como una colectiva en su pueblo natal Cantillana en 1996, titulada *Cuatro pintores de Cantillana (1864- 1984)*¹³³; o un sencillo homenaje que le organizó su amigo Fernando Roldán en su galería Cavecanen¹³⁴ en Sevilla en el año 2000.

La prometedora repercusión que se vislumbró los años inmediatos a la muerte del artista, ha tenido que esperar casi veinticinco años después para volver a tener vigencia. La perspectiva de la separación generacional, y el actual interés por el revisionismo de nuestra historia reciente, volvieron a poner a Ocaña de actualidad unido a la recuperación de la memoria histórica española. El veinticinco aniversario de su muerte en 2008, supuso un nuevo “aldabonazo” para la reivindicación de su figura, unida intrínsecamente al periodo de la transición democrática.

En esta nueva etapa de interés y visibilidad de Ocaña y su obra, ha tomado vigencia la faceta más política y accionista del artista. Destacamos la relectura desde la historiografía del arte de género, camp y queer que reinterpretan a Ocaña desde sus políticas. Muestra de ello fue la inclusión de la obra de Ocaña en la exposición *Trans Sexual Express. A Classic for the third millennium*, que tuvo lugar en 2001 en el Centre d'art Santa Mónica de Barcelona; exposición comisariada por Xabier Arrakistain y Rosa Martínez; o *Genealogías feministas en el arte español: 1960- 2010*, en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León MUSAC en 2010. El arte de género se adelantó al

¹³³ REINA, J. [et. Alt.], *Cuatro pintores de Cantillana (1864-1983)*. Cantillana: Ayuntamiento de Cantillana. Delegación de Cultura, 1996.

¹³⁴ Véase BULNES, A., “Ocaña resucita”. *El correo de Andalucía*. Sevilla, 22 de diciembre de 2000. p. 45; GARCÍA, I., “Ocaña, alma rosa de un provocador”. *Diario de Sevilla*. Sevilla, 18 de diciembre de 2000. p. 41.

redescubrimiento de Ocaña y comenzó a poner en valor la faceta performática y mediática del artista, obviando su trabajo de artista plástico y pintor.

Esta faceta de personaje mediático y artista de acción ha sido la parte del legado de Ocaña que ha despertado más interés en la historiografía del arte actual. La mayoría de las últimas exposiciones sobre el artista se han centrado en sus acciones o performances, recogidas en los documentos visuales como fotografías, vídeos, películas que otros profesionales del mundo de la imagen realizaron sobre él. Éste ha sido el material expuesto en exposiciones colectivas como: *Vivir en Sevilla. Construcciones visuales entorno al flamenco-vanguardias y tradición- entre 1966 y 1999*. (CAAC. Sevilla 2005), *Un teatre sense teatre*. (MACBA. Barcelona 2007), *Ocaña y los del norte*. (Galería Zoom. Cantabria 2010) y *On the poetics and politics of the voice*. (Wurtembergische Kungstverein. Stuttgart 2012), entre otras.

Esta reinterpretación desde el campo de la acción y la política tuvo su mayor representación en la exposición comisariada por Pedro G. Romero en La Virreina, Centre de la Imatge de Barcelona en el año 2010, con el título *Ocaña 1973-1983: Acciones, actuaciones y activismos*; que en 2011 se volvió a exponer en el Centro Cultural Montehermoso, en Vitoria. Este proyecto expositivo ha sido el más interesante y ambicioso después de la muerte de Ocaña (Fig. 1.45 y 146).



Fig. 1.45, 1.46. Imágenes de la exposición *Ocaña 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismos*. 1985. La Virreina, Centre de la Imatge. Barcelona, 2010. Foto propia

Sin duda lo que interesa de Ocaña hoy en día es su mensaje político y su trabajo como precursor de la performance en España, por ello su presencia en los museos nacionales de arte contemporáneo se circunscriben a este ámbito. En el año 2009 Ocaña ingresa en la colección permanente del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) mediante la adquisición de las grabaciones de Video- Nou *Ocaña*.

*Exposició a la galería Mec- Mec*¹³⁵ (1977) y *Actuació d'Ocaña i Camilo*¹³⁶ (1977); en 2010 ingresará el vídeo *Ocaña en liberté*¹³⁷ (1979) realizado por Jean-Claude Domon. Lo mismo ocurre en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona MACBA, que expone en su colección permanente el corto del director Gerard Courant, *Ocaña, der engel der in der qual singt*¹³⁸ (1979), que consiste en la grabación de una acción-performance realizada por Ocaña. Estos trabajos se encuentran formando parte de estas colecciones de arte representando la obra efímera de Ocaña, recogida en estos vídeos testimoniales. La repercusión de la figura de Ocaña como testimonio y producto de la transición¹³⁹ ha provocado la actual consideración museística de estos documentos.



Fig. 1.47. Portada del díptico de la exposición *Ocaña, expresión de libertad*. Hospital de todos los Santos. Cantillana (Sevilla) 2008. Fuente propia.

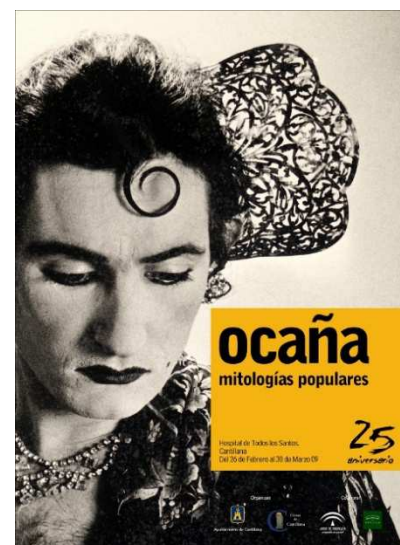


Fig. 1.48. Cartel de la exposición *Ocaña, mitologías populares*. Hospital de todos los Santos. Cantillana (Sevilla) 2009. Fuente propia.

En cambio, otras propuestas expositivas sobre Ocaña, han presentado al creador multidisciplinar que aúna al artista- pintor, al homosexual reivindicativo y al teatrero-performer, como representante de un periodo social, político y antropológico único en la historia española. En estas exposiciones se unió la obra plástica de Ocaña con el material audiovisual y documental que otros crearon sobre el artista perpetuando su obra

¹³⁵ Ocaña, Museo Reina Sofía. [En línea] [Consultado: 12/04/2013], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ocana-exposicio-galeria-mec-mec-ocana-exposicion-galeria-mec-mec>>

¹³⁶ Ocaña, Museo Reina Sofía. [En línea] [Consultado: 12/04/2013], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/actuacio-docana-i-camilo-actuacion-ocana-camilo>>

¹³⁷ Ocaña, Museo Reina Sofía. [En línea] [Consultado: 12/04/2013], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ocana-liberte-ocana-libertad>>

¹³⁸ Ocaña, MACBA. [En línea] [Consultado: 12/04/2013], <<http://www.macba.cat/es/ocana-der-engel-der-in-der-qual-singt-dt-2012-0727>>

¹³⁹ En el MNCARS las obras de Ocaña se exponen en la Colección 3: De la revuelta a la Postmodernidad (1962- 1982).

efímera; para crear un discurso más completo sobre la figura de Ocaña. Destacamos las dos exposiciones que le dedicó su pueblo natal Cantillana como homenaje en el veinticinco aniversario de su muerte *Ocaña, expresión de libertad*, (2008) y *Ocaña, mitologías populares*, (2009) (Fig.1.47 y 1.48). Como una de las principales aportaciones generadas en torno al veinticinco aniversario de su muerte debemos destacar el estreno del documental *Ocaña, la memoria del sol*, del director sevillano Juan José Moreno, estrenado en 2009. Este documental ofrece una revisión de la trayectoria del artista intentando abarcar todas sus facetas desde la perspectiva histórica, pero sobre todo desde la admiración y respeto de los testimonios de sus familiares, amigos, compañeros y artistas, que construyen un interesante discurso personal y artístico sobre Ocaña.

La repercusión de Ocaña en la actualidad ha sobrepasado el ámbito expositivo de su obra y se ha convertido en motivo de estudio e investigación. Desde instituciones como el MACBA, concretamente desde el Programa de Estudios Independientes PEI, se desarrollan vías de investigación sobre la reflexión en el campo de las prácticas artísticas que vinculan el arte a las ciencias humanas y a la intervención social, política e institucional, especialmente centradas en la políticas de género, donde la figura de Ocaña es abordado en algunos de sus trabajos y seminarios. Desde el campo académico también se está trabajando sobre el legado del artista andaluz, muestra de ello son las tesis doctorales realizadas desde el terreno del cine o la filosofía en las que la presencia de Ocaña y el estudio de su obra ocupa un lugar destacado. Así pues encontramos amplias referencias al trabajo de Ocaña en la tesis de Alberto Berzosa, *La sexualidad como arma política. Cine Homosexual y subversivo en España en los años setenta y ochenta*.¹⁴⁰ (UAM, 2012), y *Topos, carnavales y vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973- 1986)*¹⁴¹, de Luis Moreno- Caballud (Universidad de Princeton, 2010). El ejemplo más próximo lo tenemos en nuestro propio trabajo, donde por primera vez la investigación científica se centra íntegramente en el artista y abordamos a Ocaña desde el campo del arte, poniendo en valor al Ocaña artista junto al personaje mediático y transgresor como producto de la transición española.

¹⁴⁰ BERZOSA, A., *La sexualidad como arma política. Cine Homosexual y subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2012.

¹⁴¹ MORENO-CABALLUD, L., *Topos, carnavales y vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973- 1986)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Princeton, 2010.

Desde mi experiencia personal como investigador y difusor del legado de Ocaña en la actualidad, a través del comisariado de exposiciones¹⁴² o trabajos de divulgación como artículos y ponencias¹⁴³, he podido comprobar el interés que despierta la figura y la obra completa del artista andaluz entre el público. Como conclusión a este apartado, debo señalar la vigencia actual de Ocaña y la repercusión que continúa provocando el acontecimiento de su muerte. El fatal accidente o “la última acción” de Ocaña continúa siendo un “aldabonazo” en las conciencias sociales y artísticas de las nuevas generaciones.

¹⁴² Comisario en las exposiciones: “*Ocaña, expresión de libertad*” (Cantillana 2008); “*Ocaña. Mitologías populares*” (Cantillana 2009), y “*Ocaña, 25 aniversario*” (El Carpio, 2009).

¹⁴³ Participación en jornadas como *Escarpia 2009* con la conferencia “*Ocaña, 25 aniversario de su muerte*” y en el Congreso Internacional CSO 2013, con la ponencia “*Ocaña, la Pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos en la obra de Ocaña*”, artículo publicado en la revista *Croma. Estudios artísticos*. Volumen 1, número 2. Lisboa: Faculdade de Belas-.Artes da Universidade de Lisboa/ Centro de Investigaçao e de Estudos en Belas- Artes. 2013. pp. 81- 86.

2. PANORAMA SOCIO- CULTURAL Y POLITICO.

2. 1. UNA SOCIEDAD EN TRANSICIÓN.

Para una correcta comprensión de la vida y obra de Ocaña debemos tener muy en cuenta el contexto social y político de los escenarios donde se desarrolló el artista. En muchas de las publicaciones y artículos escritos sobre Ocaña, siempre se deja patente que fue un producto de la época que le tocó vivir, por tanto debemos conocer las diversas circunstancias que le rodearon. Como ya hemos comprobado en el capítulo 1, el artista desarrolla su vida en dos escenarios totalmente opuestos y contradictorios que forjan la personalidad única de un personaje como Ocaña: Cantillana en la posguerra, símbolo de la Andalucía rural más rancia y tradicional; y Barcelona en los setenta, capital de las libertades ibéricas frente al franquismo y cuna de la nueva cultura y movimientos homosexuales, que sentarían las bases de la sociedad moderna española.

Haremos una revisión general a grandes rasgos de la situación teniendo muy en cuenta el trasfondo que se vivía a nivel estatal y cómo se reflejaba el régimen en cada periodo y zona geográfica. De este modo analizaremos en un primer punto el caso de la Andalucía rural de posguerra representativa del contexto que Ocaña encontró en Cantillana, haciendo algunas localizaciones concretas en la cultura sevillana de la época por su relevancia y cercanía geográfica al pueblo de Ocaña. En el segundo punto continuaremos revisando la situación política, social y cultural española a través del prisma de una ciudad como Barcelona.

2.1.1. Andalucía rural. 1947- 1971.

La evolución del alzamiento militar durante la Guerra Civil, la posguerra y posterior desarrollo del régimen van a dejar una serie de secuelas significativas como fruto de la historia y características políticas, sociales y culturales en Andalucía. Las consecuencias devastadoras de la contienda civil dejaron huellas importantes en la zona sevillana y especialmente en la comarca de Cantillana, debido a que en la primera etapa de la guerra, conocida como “guerra de columnas” por la formación de dos grandes

contingentes que avanzaban desde Sevilla y Asturias hasta Madrid, las tropas pasaron por Cantillana el 30 de julio de 1936 dejando la marca de la guerra y la represión más cruda en su camino hacia el norte. Durante la posguerra la zona vive los mismos problemas generales que el resto del país, ruralización por la destrucción de industria, hambruna y escasez por el abandono y deterioro del campo, insalubridad y deficiencias sanitarias, analfabetismo y educación politizada. La instauración de un régimen casi fascista al principio dejó paso a un régimen autárquico y aislado durante los años cuarenta que vive con alegría el inicio de la Guerra Fría entre EE.UU. y la URSS ya que le reportó, por medio de las relaciones diplomáticas con Estados Unidos, un acuerdo en 1953 y un plan de ayuda humanitaria. Hasta principios de los cincuenta¹⁴⁴, Andalucía sufrió las consecuencias del racionamiento derivado de la autarquía de un estado militar, represivo, dictatorial y centralista. Fueron años de hambre, aislamiento y de total falta de libertades.

Las generaciones de los conocidos “*años del hambre*” fueron protagonistas y testigos excepcionales de la inédita y compleja situación social, económica y política que influiría en su formación humana y cívica, siendo la generación decisiva para el acontecer nacional de las siguientes décadas. Permanecerían rencores de la pasada guerra, y los niños tendrán una infancia dura (como fue el caso de Ocaña y su entorno) por las consecuencias naturales de la posguerra, agravadas por un injusto aislamiento internacional.

Según relata Nicolás Salas en *La Sevilla del Franquismo*, la sociedad, sobre todo la rural, vivía una confusa situación religiosa. La gente iba a misa más que nunca, se formaban largas colas para confesar y comulgar,... Pero era difícil saber si aquella “recristianización” era verdadera; fruto de las terribles experiencias sufridas en la década anterior, o sólo la necesidad social de aparentar que se está con el Régimen.

Naturalmente eran muchísimas las personas de buena fe que exteriorizaban su catolicismo, que recuperaban sus devociones religiosas, personas que lucían rigurosos lutos por los seres perdidos en la guerra. Los santos parecían tener respuestas para todas las necesidades de una sociedad enferma que buscaba, en la *providencia divina*,

¹⁴⁴ El 16 de Mayo de 1952, el Jefe del Estado dijo en las cortes: “*Como coronamiento del actual periodo, puedo anunciaros que a partir del primero de junio quedará absolutamente suprimida la cartilla de racionamiento...*” Entre 1939 y 1952, no sólo hubo escasez de alimentos y otros productos básicos, incluso hambre física; también se impuso una filosofía de vida.

soluciones para sus problemas terrenales. Mucha gente lucían hábitos, se hacían promesas... La religiosidad popular estaba en auge.

Los curas párrocos no habían sido nunca más tenidos en cuenta y más temidos, ya que de ellos dependía el certificado de buena conducta que se necesitaba en aquellos años. La sociedad funcionaba a golpes de recomendaciones.

En este contexto cultural durante el franquismo, sobre todo en su primera etapa, se provocó una profunda regresión evitando el transcurso natural de todo avance de signo de modernidad en Andalucía, debido al uso de la *Andalucía tradicional y tónica* que hizo el régimen, recuperando y perpetuando de la manera más vulgar la grandeza que Andalucía había adquirido un siglo atrás en toda Europa como región del mito romántico. Andalucía fue sustituida por una mala copia de sí misma.

El panorama de la posguerra era desalentador, convirtiéndose en poco tiempo en una de las regiones más pobres. Motivado por esto y por el escaso desarrollo industrial y económico, muchos andaluces emigraron¹⁴⁵ a centros urbanos más desarrollados como Barcelona, Madrid o Bilbao, y posteriormente a diversos países de Europa entre 1950 y 1975, aprovechando la apertura del régimen en su intento de paliar la miseria a través de las relaciones internacionales¹⁴⁶.

Tras la grave crisis que había padecido el régimen franquista desde que terminó la Guerra Civil (1936-1939), en 1957 se produjo un importante cambio de gobierno efectuado con la incorporación de consolidados economistas relacionados con la organización católica Opus Dei, que ocuparon puestos claves de la economía nacional. Se les conoció como los ministros tecnócratas y fueron responsables directos de la racionalización económica española y del posterior desarrollo económico de los sesenta. El plan de estabilización de 1959, que trató de corregir las consecuencias nefastas de la autarquía y de los criterios económicos de los falangistas, supuso el comienzo de una

¹⁴⁵ Fue muy cuantioso el número de cantillaneros que emigraron a Barcelona y otras ciudades europeas, sobre todo alemanas, con contratos de trabajo temporales. Entre los que emigran del pueblo encontramos familiares del artista y el propio Ocaña, aunque éste, más que por trabajo, emigró buscando una nueva forma de vivir, libertades y cultura.

¹⁴⁶ Los cambios registrados en España entre 1952 y 1969 fueron determinantes de nuevos estilos de vida. Comenzaría el éxodo del campo a la ciudad y después al extranjero. Tras la “revolución silenciosa” del sector agropecuario, la despoblación se convertiría en el drama cardinal de Sevilla y Andalucía. Para el régimen de Franco, 1953 fue el año del acuerdo bilateral con Estados Unidos y del concordato con la Santa Sede, que reforzaron la situación internacional española. España ingresa en las Naciones Unidas y en sus principales organismos en 1955. Luego los españoles soportarían el Plan de Estabilización. En 1959, otro nuevo espaldarazo internacional para el franquismo, fue la visita de Eisenhower a Madrid. En 1964 comenzaron los años del desarrollismo que modificarían sustancialmente la sociedad española y serían la clave del futuro político.

nueva era, concebida a partir de ahora en pos de una estrecha relación con la realidad internacional, si no política, al menos económica.

Ahora bien, si la racionalización económica permitió un respiro al régimen franquista, también fue el causante involuntario, como inductor de unas relaciones internacionales fluidas, de la descomposición de su soporte social. La transformación que iba sufriendo la sociedad española en contacto directo con el exterior (turismo y emigración), sumados a los efectos de los nuevos medios de masas que se introdujeron en el país, supusieron un golpe mortal para los mitos ideológicos que sostenían los sentimientos de la “católica y tradicional España”.

La década de los sesenta supuso un punto de inflexión para el panorama social y cultural sevillano, paralelo al nacional. De esta manera, desde finales de los años 50 hasta mediados de los 70, la sociedad andaluza y sevillana sufre una serie de cambios que reflejaban el clima de apertura social y la menor represión establecida desde la Guerra Civil. Fue una época donde sin oponerse formalmente al poder constituido, el entramado andaluz modifica lentamente sus actitudes hacia una postura más tolerante e inquieta en la que se presentía el final del régimen. Estos pequeños avances y cambios hacia la apertura eran incipientes y casi invisibles en poblaciones y zonas rurales como Cantillana, donde el estancamiento político¹⁴⁷, social y cultural seguía siendo la nota dominante. En las zonas rurales los únicos actos culturales y sociales eran los organizados por el Frente de Juventudes y sobre todo por la Sección Femenina de la Falange que mantuvieron su vigencia y actividad hasta los últimos días del franquismo.

En paralelo a este cambio en la sociedad civil, desde el manifiesto de los curas vascos en 1960, e incluso varios años antes, en las llamadas Conversaciones Católicas de Gredos, la Iglesia empezó a tener posturas enfrentadas o contestatarias al régimen¹⁴⁸. A la entonces llamada “Iglesia de la Contestación” se añadiría el “cambio de rumbo” apoyado por el Concilio Vaticano II. Los clérigos querían imponer un acercamiento a las clases trabajadoras y predicaban un cambio: “De Cristo Rey a Cristo Obrero”. El segundo paso fue la defensa de “cristianos por el Socialismo” que dividió al clero español. En algunos púlpitos y hojas parroquiales comenzaría a hablarse y escribirse

¹⁴⁷ El ayuntamiento de Cantillana es gobernado ininterrumpidamente por D. Jesús Pérez Pueyo desde la finalización de la Guerra Civil, nombrado alcalde por la Falange hasta 1987, año en que concurría a las elecciones con un Partido Independiente, adaptándose a las circunstancias políticas de cada etapa. Archivo Municipal de Cantillana. AMC. Legajo 14.

¹⁴⁸ Como promotor de la autocrítica del catolicismo español destacó el joven obispo de Solsona, Vicente Enrique y Tarancón, cuyas pastorales disgustaron al gobierno. SALAS, N., *Sevilla en la posguerra: cuna del nacional- catolicismo y del antifranquismo*. Sevilla: Guadalquivir, 2010, p. 348.

más de política temporal que de lo divino. En el panorama religioso, aunque el clero se iba renovando y adoptando una nueva ideología, la religiosidad popular seguía ejerciendo un papel fundamental en la sociedad, y en muchos casos las grandes celebraciones religiosas y festejos populares ocupaban la parcela de ocio de una sociedad que no contaba con otras propuestas culturales que la llevaran hacia la modernización. Un claro ejemplo de la sociedad rural andaluza de la época, concretamente localizado en el pueblo de Cantillana, lo encontramos en la película “El padre coplillas”¹⁴⁹ protagonizada por Juanito Valderrama y rodada en 1968 en el pueblo natal de Ocaña. En este documento cinematográfico se retrata fielmente la estructura social del pueblo a final de los 60, la incipiente apertura a la modernización, las nuevas inquietudes y voluntades de la Iglesia en la sociedad y el nulo movimiento y nivel cultural de un pueblo rural como Cantillana; por el contrario refleja y deja patente la importancia y el auge de la religiosidad popular en esa etapa.

Paralela a esta situación sociocultural de Andalucía, y concretamente de Sevilla y su provincia, se produce un fenómeno concreto e insólito que sitúa el nombre de Sevilla en la primera línea de la nueva cultura emergente que se desarrollaría posteriormente en Barcelona y Madrid.

Según la hipótesis de José Ribas, de la revista *Ajoblanco*, “*Sevilla fue el epicentro del emergente underground hispano*”¹⁵⁰. Podemos acudir a una explicación geopolítica para explicar cómo llegaron aquí las influencias que iban a unir a muchos jóvenes de la época en un movimiento contracultural importantísimo, aunque minoritario. En gran medida fue por la presencia de las bases militares norteamericanas de Morón de la Frontera¹⁵¹ y Rota, que hacían llegar al territorio andaluz casi simultáneamente con lo que ocurría en Estados Unidos, los últimos discos de Bob Dylan o Jummy Hendrix entre otros. Sevilla fue una de las puertas de entrada de la modernidad para todo el país. La contracultura anglosajona - en forma de rock, cómics y películas- se introdujo en España a través de las bases norteamericanas y la emisora

¹⁴⁹ Esta película rodada en color en 1968 por Juanito Valderrama y Dolores Abril y otros. Fue dirigida por Ramón Comas. Los exteriores fueron rodados en el pueblo sevillano de Cantillana y en la propia Sevilla. Su argumento nos descubre a un cura de un pequeño pueblo que busca dinero para construir un lugar digno para los pobres, consiguiendo salir por televisión para que los españoles lo apoyen en su obra, y todo esto ante la completa indiferencia de los habitantes de su pueblo. Esta película fue una de las pocas rodadas en 1968 relacionadas con el folclore.

¹⁵⁰ RIBAS, J., *Los 70 a destajo, Ajoblanco y libertad*. RBA Libros. Barcelona 2007. p. 195.

¹⁵¹ Nazario fue varios años profesor de secundaria en Morón de la Frontera, y vivió en primera persona estos acontecimientos, siendo uno de los protagonistas. En esa mezcla de cultura anglosajona y andaluza, Nazario redescubre el flamenco junto a los hippies norteamericanos. NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones, 2004. pp. 15-18.

Radio Morón, que hizo llegar la música más pionera de Estados Unidos y pronto comenzó a fusionarse con el más puro flamenco. En Morón se instaló una colonia de Beatnicks que huían de Estados Unidos y se establecieron junto a los gitanos del pueblo. Las interminables fiestas con gitanos, jóvenes estudiantes y beatnicks, bajo los efectos del fino y del hachís que traían de Marruecos, mezclaban culturas y promovían una distinta forma de vida. La contracultura sevillana se manifestó sobre todo en el ámbito de la música con los primeros grupos de rock como X- 5, Silvio, Mercury- 5 o los Smash (el grupo de rock más influyente del underground español). Según Nazario y José Ribas, la apertura de locales como El Bar Jardines, el club Yeyé, el pub Don Gonzalo o la Cuadra de Paco Lira entre otros, llenaron Sevilla de “pelos largos” y la convirtieron en la California española antes del 68.

El teatro radical tuvo también buen reflejo en Sevilla. En *La Cuadra* se fusionaron las inquietudes flamencas del Teatro Grupo Lebrijano, el grupo teatral Esperpento o Salvador Távora con su obra *Quejío*.

“...seguí buscando mil versiones acerca de cómo se habían gestado tantos milagros en Sevilla”¹⁵²

Según José Ribas, aquel underground pionero que hubiera podido colocar a Sevilla en el mapa de la nueva creatividad mundial, empezó a descomponerse pronto a causa de las estrategias represivas de la policía, la autoridad y los medios de comunicación¹⁵³.

Otros lugares donde también surgió el modo de vida contracultural corrieron mejor suerte, y no sólo no fue coartada por las autoridades, sino que en algunos casos, incluso llegaron a encontrar cierta tolerancia como son el caso de Ibiza, que se instituyó como la meca Hippi y veraniega, y Barcelona, ciudad donde el franquismo era más llevadero y donde cierta burguesía toleraba la nueva cultura.

De esta manera el producto y el ingenio autóctono que nacía en Andalucía terminaría exportándose a otras latitudes. Esta situación se recoge en las palabras de Nazario:

¹⁵² RIBAS, J., *op. cit.* p. 198.

¹⁵³ Se promulga la nueva Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, más dura que la anterior. En 1970 las autoridades franquistas y medios de comunicación (revista *Semana*) iniciaron una nueva cruzada para evitar la toxicomanía “yeyé” en Sevilla y terminaron con la incipiente movida sevillana. RIBAS, J., *op. cit.* 199.

“Los andaluces poníamos la mano de obra, pero los medios de producción estaban en Madrid y Barcelona. Nos explotaban”.¹⁵⁴

Esta movida emergente que se originó en la capital andaluza no se extendió ni hizo partícipe a los pueblos cercanos como Cantillana, donde vivía Ocaña. Estos movimientos contraculturales no tuvieron repercusión aparente. Fue un movimiento muy localizado que no encontraba desarrollo en el ámbito andaluz, y buscaba apoyo y repercusión en los otros centros emergentes de la cultura española como Barcelona, Madrid u otras ciudades.

En este punto hemos analizado el contexto rural de posguerra que rodeó a Ocaña en su infancia y juventud. Queda descrita la situación de un núcleo de la Andalucía rural como era Cantillana, que determinó de manera muy contundente la personalidad y futura obra artística de Ocaña por varios motivos que resumimos en dos: En primer lugar por su condición sexual, que en una sociedad extremadamente religiosa y tradicional de carácter heteronormativo como la que acabamos de analizar tenía duras consecuencias; y por el aislamiento cultural que suponía la vida en el pueblo, en el que no repercutían los avances que se iban produciendo en la sociedad a causa el lento aperturismo del Régimen, y mucho menos los avances y novedades culturales, como el inicio de la cultura underground en Sevilla.

Este fue el entorno donde creció y se desarrolló Ocaña en la primera parte de su vida, una sociedad totalmente tradicional y heteronormativa, con una enorme carga religiosa, muy opuesta a la que encontraría en Barcelona tras su salida del pueblo.

2.1.2. Barcelona libertaria. 1971- 1983.

Los setenta fueron en Barcelona unos años únicos en el ámbito de la experimentación cultural, creativa y social.

En las postrimerías del régimen franquista y comienzo de la transición, en Barcelona existió un movimiento único que verdaderamente planteó una ruptura tanto

¹⁵⁴ MOLINA, M., “Sevilla contracultural”. *EL PAIS*: Sevilla, 15 de enero de 2005.

con el nuevo progresismo como con cuarenta años de sórdida cultura oficial. La España post-autárquica de final de los años sesenta y setenta presentaba unas perspectivas míseras para cualquier joven. En este estado de desencanto de los jóvenes de clase media, aparecen los planes de desarrollo, el turismo, el consumo a la americana y, con él la primera oleada de mercancías culturales específicamente destinadas a la juventud.

En Barcelona nació un foro espontáneo libre, donde se mezclaron gentes provenientes del resto del Estado español con otras de Hispanoamérica que se aglutinaron con los barceloneses. Factores como la contracultura norteamericana y europea, los macroconciertos de rock, el post-hippismo, la psicodelia, el situacionismo nacido del mayo del 68, configuraron un amplio terreno de actuación que potenció un cambio de imaginario colectivo. Este terreno perfectamente abonado para el cambio cultural colocaría a Barcelona a la altura de las capitales culturales occidentales, y propició la aparición de una serie de actividades que muy poco tenían que ver con la cultura oficial propiciada por la dictadura.

La contracultura barcelonesa fue el primer intento firme y contundente, que absorbió los arranques pioneros de Sevilla y otros puntos de entrada de la modernidad, de construir un underground después de la Guerra Civil. La música de Pau Riba y Sisa, los cómics de Nazario o los macrofestivales de Canet fueron algunas de las expresiones más visibles de un movimiento que aunó propuestas de diversas latitudes españolas y que se difundían en pequeñas publicaciones como *Star*¹⁵⁵, *Ajoblanco* o *Disco Express*. *Ajoblanco* comenzó a publicarse en 1974 con el propósito de coordinar el movimiento underground barcelonés, sus redactores y colaboradores estuvieron imbuidos en un ambiente muy libertario. Debemos destacar cómo en cierta parte de la prensa escrita, comenzó a evidenciarse un alejamiento respecto a la postura oficial del régimen, lo que significó una apertura reflejada en estas publicaciones pioneras a las que debemos sumar *Cuadernos para el diálogo*, *Triunfo*, *Destino*, *Tele-Exprés*,... Gracias a estas nuevas revistas aperturistas, pudieron conocerse los acontecimientos vividos durante el Mayo del 68 en Francia y el movimiento hippie, entre otras muchas propuestas contraculturales. En estos medios de comunicación, la presencia de Ocaña sería algo habitual, haciéndose eco de sus escándalos, espectáculos, exposiciones, éxitos y detenciones. Una revista donde Ocaña también tuvo una especial visibilidad fue *Party*,

¹⁵⁵ “Star” fue la revista más completa e interesante de su época sólo comparable con la francesa “Actuel” o la inglesa “OZ”. A la publicación de los cómics de más rabiosa actualidad tanto nacionales como extranjeros se unía una información exhaustiva de la vida de Barcelona: conciertos, exposiciones, cine, teatro o literatura. Fotógrafos como Ouka Leele o Gracia Alix ilustraron sus portadas.

revista pionera en dirigirse al lector gay que empezó a editarse en 1976. Esta revista constituyó el ejemplo más representativo de una nueva actitud hacia la homosexualidad.

Nace el nuevo teatro, locales de música, galerías de arte, bares, mercadillos, comunas, compañías independientes de danza,... todas esas actividades paralelas disponían de una tribuna de difusión que acababa de nacer: la prensa cultracultural, que hemos citado anteriormente, alejada de los medios habituales de información tradicionales.

Pau Malvido, en sus artículos de los setenta para la revista Star, recopilados recientemente en el libro “*Nosotros los Malditos*”, es quien mejor ha contado a nuestro juicio, la génesis de la contracultura en Barcelona:

“la Universidad empezaba a moverse un poco y en Asturias los mineros hacían las huelgas más importantes desde el 39. Las salas de baile que habían estado controladas por la Falange (al acabar sonaba el himno nacional) empezaban a convertirse en dancings primero y en boîtes y discotheques después. Es en ese momento de cierta presión modernizadora cuando la gente ye-yé puede reunirse en masa por primera vez”¹⁵⁶.

En Barcelona, esta vuelta a la vida, se vio favorecida por ciertas características cosmopolitas de la ciudad. Los bares y cafés en los que se fumaba grifa sirvieron de lugar de encuentro de jóvenes de diferentes sectores sociales –porreros, gente procedentes de las bandas de barrio, rockeros, izquierdistas, estudiantes o “chavas” (hijos de andaluces inmigrados) – que por fin encontraban algo en común de lo que poder hablar.

El primer hippismo empezaba a tomar posiciones. Este primer acercamiento de los universitarios izquierdistas a los ambientes marginales facilitó que la nueva cultura de la protesta estudiantil americana (con su reivindicación de lo popular y lo espontáneo) ganara peso frente a una concepción más deliberadamente intelectual de la cultura de izquierdas. En opinión de Lluís Fernández, otra de las personas que colaboraron activamente en la prensa contracultural de la época, lo que se produjo durante esos años fue:

¹⁵⁶MALVIDO, P., *Nosotros los Malditos*. Barcelona: Anagrama, 2004. p. 25.

“un cambio de intereses de una generación políticamente antifranquista a otra en donde los valores subculturales y cierta adscripción anarquista, reivindicaba las drogas, la libertad sexual y los movimientos de liberación gay como emblemas generacionales opuestos al conservadurismo de derechas y de izquierdas”.¹⁵⁷

El fin de un régimen, que se sabía caduco y acabado, permitió que ciertos sectores de la sociedad comenzaran a vivir las libertades que el régimen aún vigente censuraba. Sus luchas y sus esfuerzos ya no se centraban en oponerse al franquismo, que en cierto modo ya consideraban derrotado. Ahora la sociedad emergente tenía como objetivo instaurar una nueva forma de vida libertaria, que ya se había producido en otros lugares de Europa y América.

“Y es que la libertad nadie te la regala, sino que tú te la tomas como ocurrió en aquel momento único en la historia española: que la gente se la tomó y recuperó la calle, el encuentro, y todo con poca violencia, solo la que practicaron algunos grupos extremistas de derecha o izquierda”.¹⁵⁸

El germen social y político de esta ruptura y los movimientos y situaciones que ello provocaba se encuentran en los sucesos de mayo del 68 en París, que tuvieron un claro reflejo en el mundo universitario, obrero, de los partidos políticos, medios de comunicación y movimiento homosexual. Se estaba viviendo una etapa de cambios, de reformas, sobre todo en aquellos ámbitos más cercanos y relacionados con el espíritu revolucionario que llegaba de la vecina Francia. El principal partido que se vio afectado por estos cambios fue el Partido Comunista de España (PCE) que, con la crisis que entonces envolvía al comunismo soviético y el surgimiento de distintas alternativas, sufrió varias escisiones a lo largo de los setenta. Concretamente entre 1969 y 1971, surgieron en España nuevas agrupaciones como el Frente Obrero de Cataluña (FOC) y el Movimiento Ibérico de Liberación (MIL)

La euforia se desató tras la muerte del Caudillo en 1975. El régimen de Franco había terminado y ya todos pensaban en la instauración de la futura democracia. El

¹⁵⁷ FERNÁNDEZ, Lluís., *Apenas un instante. (en recuerdo de Alberto Cardin)*, en NAZARIO, op. cit.186.

¹⁵⁸ Declaraciones de José Ribas, fundador de la revista Ajoblanco en: RIBAS, J., *Los años 70: cuando unos ingenuos libertarios cambiaron España desde la calle*. [En línea], [Consultado: 20/06/2010] <<http://www.memorialibertaria.org/spip.php?article364>>

posterior vacío de poder hizo que se incrementara la sensación de que se estaba al borde de una ruptura brutal, y desde las filas de la contracultura se produjo un progresivo acercamiento hacia de las posiciones políticas de la CNT (o, si se prefiere, un alejamiento del pactismo de los partidos políticos de izquierda).

Las jornadas libertarias de 1977, según hemos visto en la prensa de la época, resultaron ser un éxito de organización y participación. Fueron todo un referente en el movimiento contestatario y junto a las manifestaciones del 1 y el 8 de febrero de 1976 por las calles de Barcelona, constituyeron algunos de los momentos álgidos del periodo.

El movimiento homosexual¹⁵⁹ español tuvo su germen en la capital catalana en esos años con el nacimiento de organizaciones como el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya*, (FAGC) promotor de las primeras manifestaciones en defensa de la libertad sexual en Barcelona, y por consiguiente en España. En el siguiente apartado estudiaremos más detenidamente el surgimiento y evolución del movimiento homosexual en Barcelona, ciudad pionera en España en la luchas de la libertad sexual.

España comenzó la transición hacia la democracia y se produjo una reorganización de poderes e idearios políticos y sociales. Los grandes partidos de izquierda pactaron los límites de la democracia con los herederos del franquismo. Algunos vieron venir lo que se avecinaba:

*“Quizás se acuerden del loco verano pasado, de las increíbles Jornadas Libertarias, del espectáculo ramblero de cada noche, y hayan decidido que no se vuelva a repetir. En estos momentos la espontaneidad asusta, asusta porque en un proceso como el que está viviendo este país es muy fácil dar un paso más allá de lo que los mandarines otorgan, y esto es lo que no van a dejar que suceda, porque si lo permitieran, todo el tinglado que se están montando se les vendría abajo. Eso es lo que ahora llaman ‘consenso’”*¹⁶⁰

Muchos personajes de la época como Nazario, Alejandro y otros, cuentan cómo ciertos sectores izquierdistas y compañeros que habían promovido el auge contracultural en Barcelona cambiaron sus planteamientos ante la nueva situación política. El liquidacionismo de la izquierda institucional tuvo su recompensa: los izquierdistas moderados ya podían formar parte de derecho del nuevo orden institucional.

¹⁵⁹ NAZARIO, op. cit. pp. 120-121.

¹⁶⁰ FONT, M., *El mosqueo del verano*, en NAZARIO, op. cit. pp. 167.

Entre los que no se subieron al carro, existe la creencia generalizada de que este nuevo panorama de ascenso social fue más efectivo para dismantelar el tejido social y artístico de la contracultura que los veinte años de represión de los que fueron víctimas años antes. Lluís Fernández describe así las razones que provocaron la caída de la movida contracultural:

*“los intereses políticos, culturales y artísticos dejaron de ser comunes. Ni los nacionalistas, ni la izquierda, ni siquiera los representantes de la modernidad, estaban dispuestos a dejar que las cosas siguieran aquel accidentado curso de los acontecimientos. Al mismo tiempo, lo que en apariencia era un grupo unido por intereses comunes se destapó como una serie de individuos adscritos a grupos políticos y deseos totalmente homologables con los que ocuparon el poder en las primeras elecciones catalana”.*¹⁶¹

Siguiendo las declaraciones de protagonistas de la contracultura, citamos ahora una reflexión del cantante de rock Oriol Tramvía, que describe claramente las actuaciones y el cambio de mentalidad durante el agotamiento de la movida:

*“los partidarios de la reforma o transición fueron copando los sitios de salida y los demás nos quedamos sin dorsal. Lo primero que se agotó fue la utopía, luego llegó la renuncia y ya estamos en el olvido. ¡Dios, qué salto! Del sexo, drogas y rock and roll al máster en Estados Unidos...”*¹⁶²

Desde el momento que ganaron las elecciones CIU en Cataluña y, unos años después el PSOE en España, los protagonistas de aquella Barcelona utópica presintieron el final de una etapa.

De nuevo citamos las reflexiones de uno de los activistas de la Barcelona de los setenta, Lluís Fernández, que resume claramente el agotamiento y final de la movida contracultural de Barcelona en pos de la pujante e institucionalizada movida madrileña, donde se daba continuidad al espíritu underground y transgresor de los setenta, pero arrojados institucionalmente:

¹⁶¹ FERNANDEZ, Lluís., *Apenas un instante. (en recuerdo de Alberto Cardin)*, en NAZARIO, op. cit. pp. 187

¹⁶² LÓPEZ, I. y PRIETO, C., “Barcelona underground: Fulgor y muerte de la contracultura”. *Revista digital 15 LDNM*, Marzo-abril 2005.

“Aquella Barcelona desapareció a la misma velocidad que la sociedad española entraba de lleno en la euforia democrática de la movida madrileña y sobrevinía el subsiguiente “desencanto” generacional.

En menos de dos años, gran parte de quienes hicieron posible la efervescencia de la Barcelona “contracultural” se fue a Madrid o tuvo que abandonarla ante la cada vez más acuciante realidad que se imponía: la falta de trabajo para quienes no estuviera dispuesto a hacerlo en las nuevas condiciones nacionalistas, el auge de la movida madrileña y el temor a las represalias políticas por manifestarse críticamente”¹⁶³

Como hemos visto la sociedad y situación política que encontró Ocaña en Barcelona, está en el extremo opuesto de la sociedad y costumbres que rodearon a Ocaña en el pueblo. Vivió los dos extremos del tipo de sociedad que caracterizaba a España en esa época. En su etapa catalana, conoció, además con papel protagonista, algunos de los principales acontecimientos sociales de la transición española. La sociedad libertaria, contracultural y convulsa que Ocaña encontró en Barcelona, fue decisiva para formar el perfil personal y artístico del pintor.

2.2. RESEÑAS DEL MOVIMIENTO HOMOSEXUAL EN ESPAÑA. 1947- 1983.

Proponemos en este apartado un acercamiento mucho más exhaustivo a un fenómeno especialmente relevante en la trayectoria de Ocaña como es el surgimiento del movimiento homosexual en España. Si en el apartado anterior hemos desarrollado la evolución de la postguerra a la transición democrática aplicada al contexto social y político donde Ocaña desarrolló su vida; ahora nos proponemos analizar la evolución de la sociedad desde la perspectiva de la homosexualidad. Hemos considerado oportuno extraer el estudio en el ámbito homosexual del panorama social y político anterior por la especial relevancia que éste tiene en la comprensión y acontecimientos históricos de la trayectoria vital y artística de Ocaña.

¹⁶³ FERNÁNDEZ, Lluís., op. cit. pp.187

Continuaremos marcando los límites temporales del estudio en los periodos de años comprendidos desde el nacimiento a la muerte del artista, sintetizados en dos grandes bloques: postguerra-dictadura y transición- democracia.

2.2.1. Postguerra y dictadura: exaltación de la heteronormatividad.

Entendemos la heteronormatividad como “un régimen social, político y económico que impone el patriarcado y las prácticas sexuales heterosexuales mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, etc. y mediante diversas instituciones que presentan la heterosexualidad como necesaria para el funcionamiento de la sociedad y como el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco”¹⁶⁴. Esta fue la norma que tradicionalmente ha imperado en el estado español, y se consolidó tras la Guerra Civil y la implantación del régimen basado en el nacionalcatolicismo.

La heteronormatividad en el estado español pudo extenderse, según la teoría de Bourdieu,¹⁶⁵ gracias al esfuerzo que el régimen realizó para promoverla e institucionalizarla a través de una acción dividida en varios frentes: la Iglesia Católica, el Ejército, la Justicia, la Escuela, la Medicina y la Familia, todos potenciados y coordinados por la acción del Estado.

En los años de Postguerra la Iglesia Católica actúa como principal pilar moral del régimen. Gracias a esto, la jerarquía católica pudo permitirse mantener su postura secular de condena a la homosexualidad, a la cual presentaba como un mal que el gobierno debía combatir. Tradicionalmente, la Iglesia había considerado el sexo como pecado si no se daba dentro del matrimonio y no respondía a fines reproductivos. Con esta premisa, la expresión homosexual era doblemente condenada. La heteronormatividad defendida sin fisuras por la autoridad eclesiástica durante la postguerra formaba parte de la propia ideología del Régimen, con lo que el entendimiento entre ambas partes en este punto fue global.

¹⁶⁴ Colaboradores de wikipedia. *Heteronormatividad*. [en línea] wikipedia, la enciclopedia libre, 2013 [Consultado: 3 de abril del 2013, 20:47]. Disponible en <http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Heterosexualidad_obligatoria&oldid=64431163>

¹⁶⁵ BOURDIEU, P. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama. 2000.

Otra institución influyente en este tema fue el ejército. La homofobia en el ejército español se tradujo durante la postguerra en una exaltación de la virilidad entre sus filas. En lo que a la institucionalización de la normatividad sexual se refiere, la primera reforma legislativa con la que se condenó la homosexualidad afectó directamente al ejército, y fue aprobada en el Código de Justicia Militar de 1945. En el terreno de la Justicia Civil la regulación y condena de la homosexualidad llegaron más tarde, tras la modificación en 1954 de la Ley de vagos y Maleantes, tomando como modelo las reformas de condena a la homosexualidad aplicadas en el código militar.

En el campo de la educación, como hemos visto en apartados anteriores centrándonos en el ámbito de la Andalucía rural o en la propia infancia de Ocaña, el franquismo ejerció un férreo control sobre las futuras generaciones a partir del dominio de los conocimientos y conceptos que se impartían en las escuelas, en cuyos planes de estudios, principalmente en el de 1938,¹⁶⁶ destacan las referencias a la defensa de los valores prototípicos de la masculinidad, y se condena todo lo que pudiera incitar a la idea “antiespañola” como la influencia extranjera o el afeminamiento. Esta equiparación entre los homosexuales, los extranjeros y los comunistas como “enemigos de la Patria” fue un argumento muy recurrente en el ámbito escolar durante la primera etapa de la postguerra, es decir, durante la etapa de infancia de Ocaña.

Por último, otro ámbito desde donde se contribuyó a la difusión e institucionalización de la heteronormatividad, fue desde la medicina, más concretamente desde la psiquiatría. Las voces más autorizadas en el campo de la psiquiatría, cercanas a la ideología imperante, argumentaron la necesidad y la posibilidad de corregir la homosexualidad.¹⁶⁷ Entre los especialistas más influyentes destacaron el doctor psiquiatra Antonio Vallejo Nájera, que consideraba a los homosexuales enfermos mentales, más cercanos a la figura de los delincuentes:

“Adquieren estos postencefalíticos todas las características propias de las personalidades psicopáticas: holgazanería, importunidad, mala intención, hábitos viciosos, amoralidad, tendencias cleptómanas, agresividad, vagabundeo, etc., impulsivos. Lo característico es la habilidad cinética, y la tendencia a la acción, sin

¹⁶⁶ ÁLVAREZ OSÉS, J. A.; CAL FREIRE, I.; HARO SABATER, J.; GONZALES MUÑOZ, M. C. *La guerra que aprendieron los españoles. República y Guerra Civil en los libros de Bachillerato (1938-1983)*. Sevilla: Los libros de la catarata. 2000

¹⁶⁷ ADAM DONAT, A.; MARTINEZ VIDAL, A. “Consideraciones sobre tan repugnante tendencia sexual: la homosexualidad en la psiquiatría del franquismo”, en *Orientaciones: Represión franquista*, nº7. 2004. pp. 51- 70.

*finalidad o con fines perversos. Son sujetos que se entremeten en todo, se hacen insoportables, es imposible el aprendizaje escolar o profesional, se permiten bromas groseras y pesadas con las personas mayores, importunan al médico con peticiones imposibles de satisfacer, propagan la homosexualidad”.*¹⁶⁸

Doctores como Juan José López Ibor y Valentín Pérez Argiles, quienes estimaban la homosexualidad como una enfermedad, la cual había que perseguir y acotar; la concebían como una enfermedad mental contagiosa.

*“La esencia del peligro social del invertido radica en su contagiosidad”*¹⁶⁹

Muchas de las teorías de estos psiquiatras sirvieron para justificar científicamente la represión ejercida por el régimen sobre los homosexuales.

Todas estas actuaciones y control desde las instituciones del estado consiguieron calar en la población, sobre todo en las zonas más deprimidas y de menor nivel intelectual como zonas rurales. Hemos podido ver en el apartado anterior un claro ejemplo de la influencia de estas ideas en el pueblo natal de Ocaña, donde, a pesar de mantener un peso muy específico y dominante la figura de la mujer (en el panorama de las tradiciones familiares y festivas), el modelo vigente es el de familia patriarcal donde la mujer se somete al hombre, siguiendo el principio moral por el que debían regirse todos los españoles.

Durante las tres décadas y media que duró la dictadura, el estado franquista mantuvo la heteronormatividad constantemente operativa. Gracias a la buena gestión franquista en ese sentido se pudo seguir la sistemática represión de la homosexualidad. Una represión que además, al igual que la norma heterosexual, quedó normalizada en el inconsciente de buena parte de la sociedad española.

Los homosexuales en este periodo permanecían ocultos, sin visibilidad social, muchos de ellos llevando una doble vida escondida en la falsa moral. Todo el aparato represor puesto en marcha por el régimen no hizo más que llevar a un plano de

¹⁶⁸ Cita de Antonio Vallejo Nájera (psiquiatra). Tratado de psiquiatría (1944), Lecciones de psiquiatría (1952), ver en: TUBÍO, F., “El "enfermo homosexual" bajo los postulados de la medicina franquista”. Blog La historia al descubierto. [En línea] [Consultado: 03/02/2013] <http://felixtubio.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html>

¹⁶⁹ Cita de Valentín Pérez Argilés (catedrático de medicina). Lecciones de psiquiatría (1941), Discurso sobre homosexualidad (1959), ver en: TUBÍO, F., “La homosexualidad bajo el franquismo”. Blog La historia al descubierto. [En línea] [Consultado: 03/02/2013] <http://felixtubio.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html>

clandestinidad las prácticas homosexuales, que nunca llegaron a desaparecer. Un claro ejemplo lo tenemos en el personaje central de nuestro estudio. En Ocaña apreciamos cómo la opresión desde las instituciones y la sociedad no evitan el desarrollo de su homosexualidad, es más, Ocaña logra subvertir todo este bagaje opresor en una nueva forma de vida donde la libertad sexual y su visibilidad se sitúan en eje vertebrador.

Lejos de ir debilitándose según se acercaba el final de la dictadura, la heteronormatividad fue reforzada por el régimen durante sus últimos años, ejemplo de ello fue la elaboración a principios de los setenta de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social. LPRS. Sin embargo, como veremos en siguiente epígrafe, el nuevo aperturismo social y la llegada de nuevas formas de vida e influencias extranjeras, irán modificando el ideario de pequeños grupos sociales que cada vez irán consiguiendo una mayor visibilidad social y serán capaces de establecer un nuevo panorama social.

2.2.2. Transición y democracia: visibilidad homosexual.

Durante los setenta, coincidiendo con el final de la dictadura, podemos apreciar un despertar de la conciencia homosexual en España, y con ello el surgimiento de un creciente activismo que tendrá su referente en el consolidado activismo de otros países occidentales. Este despertar de la conciencia homosexual, como hemos visto en epígrafes anteriores coincide con la llegada de Ocaña a Barcelona, donde no solo conocerá de primera mano todos estos movimientos, si no que se convertirá en uno de sus principales iconos y líderes. Ocaña, víctima del estado heteronormativo que hemos expuesto anteriormente, se sumará a las corrientes y propuestas que irán surgiendo en Barcelona por influencias importadas del exterior o surgidas por necesidades sociales propias de la sociedad española.

El activismo homosexual en los países occidentales se desarrolló desde finales de los sesenta de un modo escalonado. Los homosexuales y otras minorías, irrumpieron en el panorama social por medio de movilizaciones que tenían por objetivo la visibilidad del colectivo y la desestabilización del sistema heteronormativo imperante. El punto de partida de esta nueva etapa activista lo encontramos en París, en el Mayo del 68.

El fervor revolucionario del Mayo del 68¹⁷⁰ se produjo una eclosión de libertad sexual que estuvo influida por las prácticas del amor libre propias del movimiento hippie. Esta liberación estuvo marcada por un claro signo de heterosexualidad; sin embargo, hubo desde un primer momento ciertos intentos de sumar la causa homosexual a las reivindicaciones del 68. Según declaraciones de Nazario,¹⁷¹ en Barcelona las nuevas generaciones de jóvenes y homosexuales tenían muy cercanos y muy presentes los acontecimientos del 68 en París, quizás por influencias y proximidad, Barcelona era la ciudad española más receptora de las noticias extranjeras.

Durante los setenta, el activismo homosexual en España tendrá sus referentes en las propuestas de los grupos y militantes italianos y franceses, y en mucha menos medida de los países anglosajones. Debemos tener en cuenta que el nacimiento y evolución del movimiento de liberación homosexual fuera de las fronteras españolas ha contado con el marco favorable que proporcionan las democracias occidentales. En España el movimiento de liberación homosexual surgió en unas condiciones completamente diferentes, pues durante los cinco primeros años de la década de los setenta aún estaba vigente la dictadura franquista. En este panorama, a las complicaciones básicas a las que se tuvo que enfrentar el activismo gay a nivel internacional debemos sumarles, en el caso de España, los obstáculos particulares y persecución por las que pasaron los homosexuales españoles.

Como hemos visto en el epígrafe anterior, en la España de postguerra la homosexualidad estuvo perseguida bajo el amparo de la ley o aun sin prescripción legal, apoyada por la homofobia de la sociedad. La primera condena explícita que se hizo de la homosexualidad durante el franquismo figuraba, como vimos anteriormente, en el Código de Justicia Militar. Nueve años después, en 1954, se reformó la Ley de Vagos y Maleantes, promulgada durante la Segunda República y vigente hasta 1931, incluyendo también en ella la condena de los actos de homosexualidad. Además de esta ley, la homosexualidad quedó implícitamente sancionada en algunos artículos del Código Penal de 1944 y 1963, como los que establecen los delitos de escándalo público (Art. 431), corrupción de menores (Art. 452) y abusos deshonestos (Art. 430).¹⁷² Además de la existencia de sanciones legales, la represión por parte de la ciudadanía se mantuvo vigente y un gran número de ciudadanos anónimos aprovecharon la nueva coyuntura

¹⁷⁰ Ampliar en: GOMEZ SANCHEZ, O., *Mayo del 68: la primavera de la utopía*. Buenos Aires: Longseller, 2001.

¹⁷¹ NAZARIO. Entrevistas II. Barcelona, del 15/10/2012 al 20/12/2012.

¹⁷² Consúltese: BUXAM, J. M., *ConCiencia de un singular deseo*. Barcelona: Leartes, 1997.

proporcionada por la condena legal de la homosexualidad para desempeñar la función de colaboradores del gobierno a través de denuncias.

En los últimos años de la dictadura, el gobierno daba síntomas de descomposición interna y debilidad en algunos aspectos. Sin embargo, la persecución homosexual se recrudeció, ya que poco a poco el colectivo iba tomando fuerza y era visto cada vez más como un enemigo. En la década de los setenta se asistió al culmen de la homofobia del régimen tras la aprobación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) el 4 de agosto de 1970. Esta ley declaraba peligrosos para la sociedad a los homosexuales por el mero hecho de serlo, sin necesidad de precisar pruebas de contacto sexual, como había ocurrido hasta entonces. La LPRS puso especial empeño en el carácter recuperador de estos “peligrosos sociales” que se podían rehabilitar, dándoles un trato de enfermos. Con este fin se abrieron dos centros penitenciarios, uno en Huelva y otro en Badajoz, destinados al internamiento de homosexuales para poder tratarlos médicamente, curarlos y finalmente reinsertarlos en la sociedad. Como podemos ver, mediante la LPRS, el régimen consiguió aunar a todas las instituciones que vimos en el apartado anterior para establecer la heteronormatividad y reprimir la homosexualidad: la Iglesia justifica moralmente, la Justicia establece los medios legales de la persecución, la medicina se ocupa de sanar a los “enfermo” y la sociedad los acepta ya rehabilitados.

Las circunstancias de la dictadura, caracterizadas por la constante persecución de la homosexualidad, dotó al movimiento de liberación homosexual español de unas características particulares que le impidieron manifestarse de una manera contundente hasta la muerte de Franco en 1975. No obstante, durante los primeros años de la década de los setenta existió ya un activismo homosexual y clandestino que, organizado en un primer momento en Barcelona, se fue extendiendo por las principales ciudades del estado conforme avanzaban los años.

Después de tres décadas de opresión, la promulgación de la LPRS fue el hecho determinante para que los homosexuales españoles despertasen en 1970 y comenzaran a organizarse y hacerse visibles. La reivindicación de la supresión de esta ley, se convirtió en el “motor” o impulsor de las reivindicaciones del activismo gay español hasta 1979, año en el que, con ayuda de los partidos de izquierdas, los colectivos consiguieron que la ley fuese modificada en los artículos referentes a la homosexualidad. Sin embargo, el nacimiento del movimiento homosexual en España no podemos explicarlo solamente a partir de ese hecho, si no que debe tenerse en cuenta también, como hemos dicho al

principio, el contexto internacional, principalmente los sucesos de mayo del 68 y las revueltas de Stonewall.

A pesar de que el régimen puso todo su empeño en aislar a España para evitar una influencia ideológica extranjera, las teorías del 68 pudieron penetrar en el ambiente universitario español, principalmente en Cataluña donde, entre 1969 y 1971, se vivió un periodo de movilización estudiantil y lucha sindical al estilo parisino, que fue conocido como “bienio radical”.¹⁷³ Según cuenta el abogado catalán Armand de Fluvià en su libro sobre el desarrollo de la homosexualidad bajo la clandestinidad del franquismo¹⁷⁴, él y otros compañeros, preocupados por la situación de la homosexualidad en España, tras tener conocimiento, a través de la revista francesa *Arcade*, de la activa participación de los homosexuales en los acontecimientos de Mayo del 68 y Stonewall, se decidieron definitivamente a organizar un grupo clandestino llamado Agrupación Homófila para la Integración Social (AGHOIS). Esta organización inicial, al poco tiempo cambió su nombre por el de Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), por tanto en 1971 nace en Barcelona el MELH. Desde la organización del MELH en Cataluña se quiso extender la actividad del colectivo por distintos lugares de España aunque con menos éxito que la catalana. En 1975 el MELH se disolvió por diferencias ideológicas entre sus miembros. Tras esta separación, los activistas más radicales fundaron en diciembre de ese mismo año el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), dando lugar así a una nueva etapa del activismo español.

Después de la muerte de Franco, y según evolucionaba la transición hacia la democracia, los homosexuales comenzaron a constituir colectivos que permitieron la creación de nuevas relaciones sociales y políticas en las principales ciudades españolas. El postfranquismo fue el contexto histórico donde los homosexuales construyeron estas nuevas relaciones buscando su propio espacio político.

La asociación entre homosexualidad y las fuerzas políticas progresistas propició algunos resultados positivos. En muchas ocasiones los partidos de izquierdas ayudaron a las agrupaciones homosexuales con los trámites legales necesarios para poder convocar sus manifestaciones, haciendo oficiales las convocatorias a su nombre, cuando

¹⁷³ NAZARIO, *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago ediciones, 2004. pp. 21, 34.

¹⁷⁴ DE FLUVIÀ, A. *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970- 1975)*. Barcelona: Leartes, 2003.

aún los grupos activistas eran ilegales.¹⁷⁵ Estas relaciones, a largo plazo, supuso un conflicto con los miembros de la izquierda más tradicional, que no estaban dispuestos a compartir con los homosexuales un espacio político que consideraban propio.

A partir de 1975, con la proliferación de colectivos militantes, la situación del activismo español se hizo más compleja, y fueron apareciendo grupos de diversas sensibilidades y en otras zonas geográficas. Nosotros nos vamos a centrar en el caso de Cataluña, que además de ser el núcleo más activo y relevante, es el que está directamente relacionado con la trayectoria de Ocaña.

Los activistas catalanes consideraron que no podían emprender la transformación social que demandaban por separado, por eso reclamaron la ampliación de la lucha ideológica a toda clase obrera, y proyectaron sus reivindicaciones hacia el terreno común de las agrupaciones de izquierdas. Esto les llevó a apoyar, entre otros objetivos, la reducción de la jornada laboral, el fin de la explotación sexual masculina y femenina, la supresión de Servicio Militar y el Servicio Social obligatorios y la separación entre Iglesia y Estado.

El FAGC monopolizaba el activismo homosexual en Cataluña. En 1977 la organización convocó en Barcelona la primera manifestación del “día del orgullo gay”, en la que se pidió la derogación de la LPRS y la libertad sexual. En esta manifestación, que fue duramente reprimida, la presencia de travestis en primera línea fue notable, como podemos ver en algunas fotos de Colita y Carlos Bosch.¹⁷⁶ La participación de las travestis y homosexuales exaltando la “pluma”, entre ellos Ocaña como uno de los participantes más mediáticos y activos, en las primeras manifestaciones del movimiento gay contribuyó a la consolidación del Front y la ampliación de la visibilidad de los homosexuales. Este colectivo aportó a las manifestaciones el carácter festivo, alegre y colorista que no eran capaces de aportar los que trabajaban desde una perspectiva política. El FAGC continuó sumándose a todo tipo de actos públicos y reivindicativos como las Jornadas Libertarias de 1977 o la manifestación del 1º de mayo del mismo año, y en todos ellos continuaron participando en primera fila los travestis, transexuales y “locas” entre los que situamos al grupo de Ocaña, lo cual no agradaba a la dirección del colectivo. La visible participación de travestis y homosexuales teatralizando y exhibiendo su condición sexual eran consideradas desde la dirección de la organización

¹⁷⁵ PETIT, J. *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria, 2003, p. 33.

¹⁷⁶ NAZARIO, op. cit. pp. 120- 121.

como poco adecuadas o dañinas para la imagen y las pretensiones de integración de los homosexuales en la sociedad (Fig.2.1). Encontramos en el caso español paralelismos con las dos posiciones que conforman la teoría Queer del mundo anglosajón, donde se produjo una importante brecha entre los teóricos y los activistas. Finalmente, estas divergencias dentro del colectivo español, fue motivo para que en 1978 se produjera la segunda escisión que sufrió el FAGC, y se creara así la Coordinadora de Collectus d'Alliberament Gai (CCAG). En esta nueva formación se alinearon principalmente las travestis y los gais “con pluma”, que plantearon un tipo de acción diferente en la lucha homosexual, encaminada al acercamiento de la problemática gay a la calle, a las fábricas y a todos los frentes de lucha.

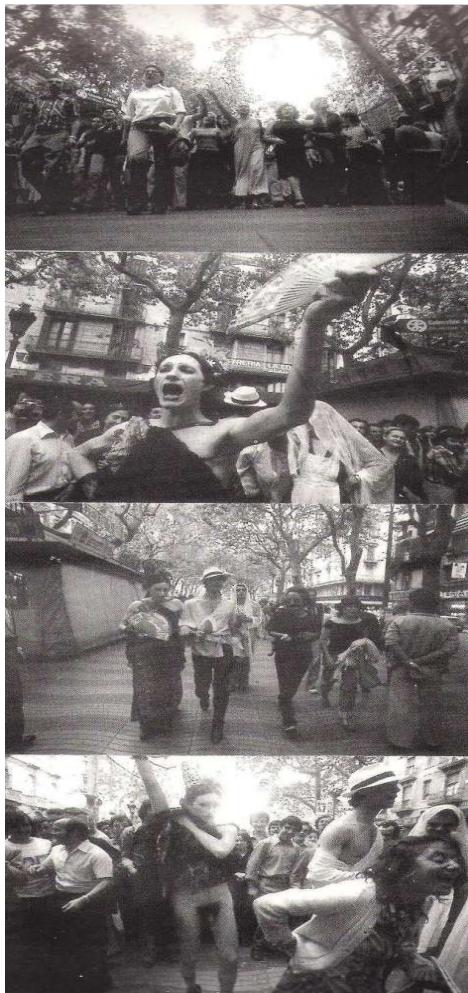


Fig. 2.1. Lúdica y provocadora participación de Ocaña en la manifestación convocada por el FAGT el 25 de junio de 1977. Reproducidas de: *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. p. 121.

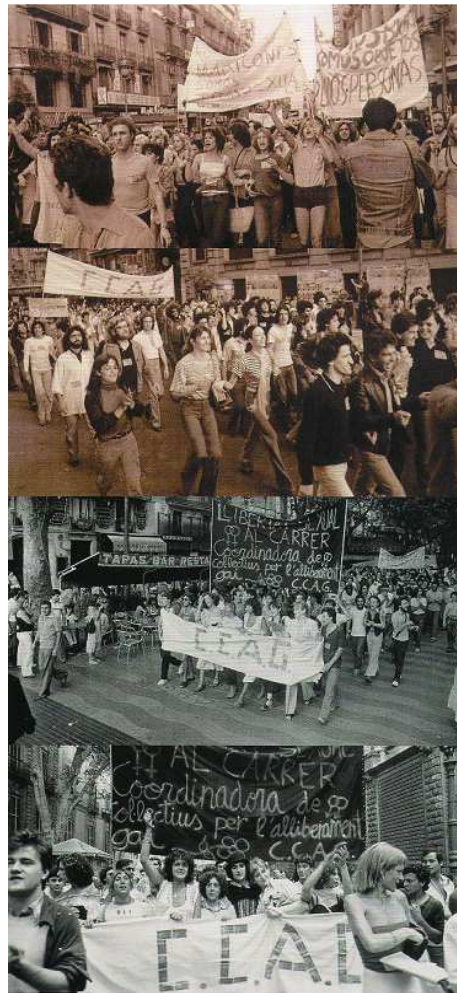


Fig.2.2. Imágenes de la manifestación convocada por el CCAG el 25 de junio de 1978, donde vemos una participación de Ocaña mucho más moderada. Reproducidas de: *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. p. 163.

Como hemos podido ver los años posteriores a la muerte de Franco suponen para el movimiento gay un enorme desarrollo y actividad, no exenta de problemáticas y divergencias internas, causadas en gran parte por las diferentes formas de entender la homosexualidad, y por los cada vez más politizados objetivos que se planteaban.

Ocaña, muy cercano y comprometido con estas organizaciones y con sus propósitos, siempre participó activamente en todas las convocatorias y mostraba su apoyo público, al igual que las reprendía o mostraba su disconformidad cuando estimaba oportuno. Pese a los intentos desde estas organizaciones de captar la afiliación de Ocaña, este siempre huyó de encasillamientos y pertenencia a partidos y fuerzas políticas, él se autodenominaba “libertataria” queriendo redimensionar con este apodo su espíritu libre. Ocaña detestaba esos enfrentamientos internos, de índole política que rodeaban el día a día de estas organizaciones, y por ello siempre se mantuvo al margen de sus funcionamientos internos.

Como ocurre en la cultura homosexual a nivel global o internacional, las manifestaciones de la cultura homosexual en España también se focalizarán en dos tendencias de creación o actuación diferenciadas. Por un lado encontramos una actuación más “seria” en cuanto a pretensiones y fórmulas, que deriva de las propuestas políticas que establece la militancia homosexual y hemos detallado en este epígrafe. Por otro lado tenemos otra visión del activismo de carácter más lúdico y estético que adquiere la sensibilidad “camp” como estética y forma de expresión artística. A este segundo apartado podemos relacionar la figura y producción de Ocaña. Son muchos los autores como Alberto Berzosa¹⁷⁷, Beatriz Preciado¹⁷⁸ o Pedro G Romero¹⁷⁹, que ubican y relacionan la producción de Ocaña dentro de esta sensibilidad o denominación. Esta teoría la desarrollaremos en un próximo capítulo dentro del análisis de la producción artística de Ocaña.

Como conclusión podemos decir que el activismo homosexual español tuvo en el territorio catalán el espacio de reflexión y creación de modelos políticos más fecundos. Los diferentes frentes y colectivos que surgieron en el resto de España se nutrieron de las experiencias catalana, principalmente de las del FAGC, y todo ellos tuvieron como objetivo central de sus peticiones la abolición de la LPRS.

¹⁷⁷ BERZOSA, A. *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral inédita, Universidad autónoma de Madrid. Madrid, 2012. pp. 85-89.

¹⁷⁸ PEDRALS, P.; SANCHEZ, R.; ROMERO, P.G. [et alt.]. *Ocaña. 1973- 1983: acciones, actuaciones, activismos*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011. pp. 76-88

¹⁷⁹ Ibidem. pp. 12- 68.

La década de los setenta terminó para los militantes homosexuales con la noticia de La reforma de la Ley de Peligrosidad Social el 1 de enero de 1979 por la cual se eliminaron los artículos en los que se calificaba a la homosexualidad como peligrosa para la sociedad. A pesar de que este hecho fuese totalmente positivo para los homosexuales, acarrió consigo consecuencias negativas para el activismo, pues con la reforma de la LPRS, desapareció el principal objetivo de los colectivos militantes, con lo cual el movimiento entró en crisis. A partir de 1980 las agrupaciones activistas vieron reducido su número de afiliados, y en general la militancia gay fue perdiendo radicalización poco a poco, puesto que esta nueva situación social, la mayor parte de los homosexuales se dedicó a disfrutar de los avances legales conseguidos y de las nuevas libertades alcanzadas. Estos hechos, junto a la aparición del sida a lo largo de la década de los ochenta condicionaron una nueva etapa del activismo, centrada en otros planteamientos, más enfocados a la relación sida- homosexualidad que a la búsqueda de nuevas libertades.

Este cambio de rumbo o crisis dentro del activismo homosexual coincide con la muerte de Ocaña en 1983. Se termina una época para el activismo y las reivindicaciones coincidiendo con el final de la vida del artista. Sus años de máxima visibilidad y actividad social y artística coincidieron con el auge del movimiento activista homosexual, factor imprescindible a la hora de abordar la producción de Ocaña. Como dato a tener en cuenta para la elaboración del mito sobre el artista, señalamos que justo en el declive de esta generación, cuando el panorama contracultural llega a su fin y nace una nueva sociedad democrática donde los homosexuales pierden su halo de marginalidad, Ocaña desaparece.

2.3. CONTEMPORÁNEOS DE OCAÑA. EL ARTE EN LA TRANSICIÓN.

Debido a la polifacética e insólita trayectoria vital y profesional de Ocaña, los contextos tanto sociocultural, donde juega un papel especial la evolución del movimiento homosexual, como el artístico fueron decisivos para propiciar la aparición en la escena pública y artística de un creador como él. En este apartado haremos un recorrido por los principales movimientos artísticos que se sucedieron en el país desde la posguerra hasta llegar a los artistas contemporáneos de Ocaña.

Ocaña por su carácter popular y autodidacta crece y desarrolla su perfil artístico ajeno a todos los movimientos y modas que se desarrollan a nivel español e internacional, sin embargo la evolución de todas estas corrientes sentaron las bases de nuevas sensibilidades sociales y artísticas, sobre todo en Cataluña y concretamente Barcelona, que como veremos, fue la ciudad que históricamente siempre estuvo receptiva a la llegada de novedosas manifestaciones artísticas y le permitió desarrollar su obra y ser incluido fugazmente en el circuito artístico de la época.

La Transición y sus años previos será el periodo histórico sobre el que fijaremos nuestra atención. El 20 de noviembre de 1975 muere el General Franco y marca el comienzo de un desencadenamiento de acontecimientos conocidos históricamente como transición política e instauración de la democracia en España. Pero en el terreno que hay más allá de lo fáctico, podemos decir que el deslinde histórico que marca el inicio de la transición española, sobre todo la transición artística, habría que situarlo casi un cuarto de siglo antes de la muerte física del dictador, es decir, a principio de los años sesenta. Autores como Calvo Serraller¹⁸⁰ sitúan en esta década en la que cae la barrera del aislamiento que había separado a España del resto del mundo occidental, como el germen o inicio soterrado de la transición económica, social, cultural y artística. Esta metamorfosis general ha sido ilustrada en el punto anterior con múltiples ejemplos extraídos de los diferentes aspectos sociales que configuraban la vida del país. Como hemos visto, era lógica la progresiva radicalización de la juventud universitaria española, y en general, de la clase obrera, de los intelectuales y cada vez más amplios sectores sociales. En el mundo artístico ocurrió lo mismo, asociándose vanguardia artística y vanguardia política.

¹⁸⁰ CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. p. 161.

Una opinión generalizada entre la mayoría de los autores sobre este periodo artístico es señalar que en las décadas en las que se centra nuestro estudio, España nunca vivió las grandes corrientes artísticas de la vanguardia europea como protagonista de primera fila. La Guerra Civil produjo una desintegración cultural y artística, con el consiguiente retorno hacia un arte de índole clásico y el aumento de un arte oficialista que, al amparo de las preferencias oficiales del franquismo, no permitía la penetración de nuevas miradas sobre el arte moderno que se producía fuera del país. En este contexto, los exilios permanentes y voluntarios de algunos artistas vinculados a los movimientos de vanguardia anteriores a la Guerra Civil, como Picasso y Miró, se convirtieron en todo un mito. A pesar de la dureza de la posguerra, a finales de la década de los cuarenta brotaron algunos indicios de renovación artística. Nace en Barcelona, siempre más receptiva para la modernidad que otras zonas de España, el grupo Dau al Set, el Primer Salón de Octubre o el VII Salón de los Once, encabezado por Eugenio d'Ors. Con ellos llega la verdadera lucha por el arte contemporáneo en la península.

Los brotes de renovación plástica anteriores tuvieron su importancia, pero en realidad, hasta fines de los años cincuenta, cuando tras el plan de estabilización, se produjo el desarrollo económico y la consiguiente apertura europea, no surgió nada que alcanzara repercusión social importante. El triunfo internacional del informalismo español cambió en España la actitud oficial y social frente al arte de vanguardia. A partir de entonces, aunque solo afectara verdaderamente a una minoría, comenzó a resultar verosímil la posibilidad de sobrevivir en España sin desertar de los principios renovadores.

La sociedad española vivía una época de cambios, Aparecieron los grandes flujos migratorios internos del campo a la ciudad, y Madrid y Barcelona experimentaron un gran desarrollo, y la nueva inversión extranjera aumentó los niveles de consumo, educación y cultura. El avance económico marcó las expectativas del mundo del arte, que emprendió su normalización a través de algunas galerías¹⁸¹ que emprendieron su andadura presentando a artistas procedentes del informalismo, la abstracción o incluso figuras destacadas como Picasso y Miró.

¹⁸¹ Las nuevas galerías como Juana Mordó (1964) y Théo (1967) en Madrid, o René Metráz (1962) en Barcelona apostaron por las nuevas corrientes artísticas presentando incluso a artistas internacionales como Wols, Fontana, Hartung, Mathieu, etc. además de algunos clásicos de la vanguardia española. Otras galerías existentes desde la posguerra, como Biosca en Madrid o la sala Gaspar en Barcelona, modificaron su programación y también se apuntaron al informalismo. Presentando también a algunos clásicos de la vanguardia española.

El informalismo se convirtió en el movimiento artístico hegemónico desde mediados de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, y no tardó en transformarse en un auténtico fenómeno social y de debate artístico, porque desplazó completamente las estéticas figurativas y los restos de clasicismo oficialista. Paradójicamente, el mismo movimiento que había reaccionado contra el clasicismo de la posguerra y el realismo del arte franquista, se convirtió en el arte exportable de un régimen dictatorial que quería abrirse a la normalización política y económica ante las instancias internacionales.

El movimiento más representativo de la nueva situación fue El Paso, entre cuyos miembros encontramos a Antonio Saura, Manuel Millares, Martín Chirino, Rafael Canogar, Manuel Rivera, Luís Feito, Pablo Serrano, Juana Francés, Antonio Suárez y Manuel Viola. En general todos estuvieron influidos por el informalismo, con marcado acento expresionista. Todas las generaciones posteriores tuvieron en cuenta a El Paso de una u otra manera como modelo. Todas las generaciones posteriores tuvieron en cuenta a El Paso de una u otra manera como modelo. Suscitó sentimientos contradictorios, pero se convirtió en punto de referencia. En 1957, mientras el informalismo se consolidaba con el nacimiento del grupo El Paso, nacían ya nuevas oposiciones a esta tendencia, que abrirían la senda de lo político, lo conceptual, lo tecnológico y la crítica a la cultura de masas. Casi de manera simultánea aparecían el Equipo 57, con una estética cercana al constructivismo, y el grupo Parpalló en Valencia, promoviendo el arte normativo. El informalismo, queda lejos del inicio artístico de Ocaña, pero provocó una revisión y vuelta a la figuración, donde la obra del artista sevillano tendría cabida. Ocaña, quizás por su limitada formación artística y cultural, menospreciaba la pintura informalista, apostando siempre por la pintura figurativa en cualquiera de sus manifestaciones.

Tras la crisis del informalismo se desarrolló una reacción figurativa¹⁸² de diverso carácter (realista, expresionista y pop) y más tarde, en la segunda mitad de los sesenta, una corriente de arte geométrico y tecnológico de fuerte carácter normativo. Con estas corrientes podemos decir que existía ya una cierta homologación con el panorama internacional, donde triunfaba la nueva figuración, el pop, el hiperrealismo, el arte normativo, etc. aunque sin poderse olvidar nunca la peculiar situación política del país.

¹⁸² Consúltense el capítulo “Reacciones contra el informalismo”, en PARCERIAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. pp. 31 - 34.

Los sesenta marcan el fin internacional del informalismo, bajo cuya protección El Paso alcanzó el reconocimiento fuera de España, la primera vez que esto ocurría con un movimiento plástico organizado en nuestro país después de la Guerra Civil. Este éxito internacional de la pintura española abrió puertas que ya no se pudieron cerrar en lo sucesivo.

El Paso desapareció como grupo en 1960 un año después en 1961 se presenta el Grupo Hondo, que contaba entre sus miembros con J. Genovés, J. Jardiel, F. Mignoni y G. Orellana, todos ellos empeñados en la realización de una figurativa de carácter fuertemente expresionista y provocador. Poseían un estilo en el que se combinaban residuos del informalismo (técnica libre, automática, rápida y desenfadada) con la incorporación de elementos figurativos normalmente tomados directamente de la realidad.

Junto al Grupo Hondo aparecieron otras figuras aisladas como J. Bartola, y un grupo numeroso de jóvenes, entre los que hay que contar a Darío Villalba, Luís Gordillo, Alexanco, Equipo Crónica, Eduardo Arroyo, Alberto Fraile, F. Úrculo, etc. Los primeros años sesenta fueron muy intensos en la dirección de múltiples reelaboraciones figurativas, que tomaron posiciones diferenciadas, desde el expresionismo citado hasta los más diversos realismos. Para muchos pintores jóvenes que empezaban entonces su carrera, la influencia decisiva fue la del pop.

La generación de los sesenta se vio obligada, por primera vez, a plantearse de forma crítica y compleja, la noción de vanguardia y el sentido del lenguaje artístico moderno. Movidos por la identificación ética entre vanguardia artística y política, concibieron la práctica artística de manera básicamente instrumental, mientras que por otra trataron de eliminar cualquier residuo subjetivo de creación. Surgirán los mecanismos de “distanciamiento” y “desdoblamiento”, ese método de creación en frío, conceptual, cuya integración enriquecerá de manera decisiva la figuración posterior.

Además de las citadas, entre las múltiples manifestaciones figurativas del arte español de posguerra debemos mencionar el realismo académico, realismo político y los realistas mágicos o intimistas, cuyos representantes más destacables son los grupos madrileño y sevillano.

El realismo madrileño estará formado por los hermanos Julio y Francisco Hernández, María Moreno e Isabel Quintanilla, Antonio López García y Amalia Ávia, todos, salvo Francisco López, cursaron sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Coincidente o no con las modas, la honradez artística de todos

estos creadores del realismo madrileño les llevo a mantenerse fieles a unos modos de pintar contra viento y marea. Su temática es lo los hace más fácilmente identificables, recreadores intimistas de un mundo cotidiano.

Paralelo al realismo madrileño debemos destacar a los realistas sevillanos. Según Serraller¹⁸³, tuvo esta escuela maestros de notable enjundia como Pérez Aguilera y Cortijo, pero fue la pintora Carmen Laffón la que mejor encarna las cualidades líricas que caracterizan al realismo sevillano, junto a pintores como Joaquín Sáez, Claudio Díaz, Teresa Duclós, Antonio de Casas,... a los que podemos añadir otro grupo que cultivó esa misma corriente y además de desarrollar una importante labor docente en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Ocaña declaró en alguna ocasión, que en Andalucía existían muy buenos pintores, pero era un círculo muy cerrado¹⁸⁴. El realismo madrileño o sevillano de los sesenta, no dejó de ser una corriente autóctona que mezclaba el espíritu de una fuerte tradición local (aunque no hay que equivocar tradición con ningún tradicionalismo académico) con ciertos aspectos de modernidad, pero, en todo caso, desde una perspectiva bastante intemporal. El renacer de la figuración más literalmente vanguardista se produjo en España como reacción frente al informalismo, exactamente igual ocurrió en el extranjero, con la única peculiaridad de haberse dado con algún retraso respecto a los centros de promoción internacional.

La apertura internacional que emprendió el régimen en esta nueva fase de desarrollismo económico de los sesenta, convertiría en habitual la posibilidad de realizar viajes libremente fuera del país, lo cual fue muy aprovechado. Entre los artistas jóvenes del momento, muchos viajaron a París, e incluso a Londres, donde entonces triunfaba el pop anglosajón, el cual influyó en España tanto, o más que el propio pop norteamericano.

La situación del panorama artístico durante los setenta, cuya vanguardia en su apertura y maximalismo extremos, pareció tocar fondo, pues ya no era si no mera reducción formal del lenguaje a simples estructura, el minimalismo; o una estrategia mental de sugerencias abstractas, el conceptualismo.

El arte español de los setenta tuvo un cariz extrañamente vacilante e indefinido, oscilando entre el nuevo prestigio adquirido por algunas personalidades de la

¹⁸³ CALVO SERRALLER, F., op. cit. pp. 125.

¹⁸⁴ Comentario realizado en una entrevista en televisión: MOIX, TERCENCI., *Terenci a la fresca*. [Vídeo], RTVE 1982. 1 DVD (27 min).

vanguardia anterior, y la formación de núcleos de jóvenes cuya mentalidad era ya completamente distinta.

En España, no se puede apreciar, durante aquellos mismos años una correspondencia exacta con lo que estaba aconteciendo fuera. Aislados política y culturalmente de Europa a partir de la Guerra Civil, esta falta de sincronía con el arte internacional más avanzado no era nada extraño. En nuestro país, aunque circulaban casi todas las tendencias artísticas de fuera de nuestras fronteras, las nuevas prácticas se limitaron a centros muy concretos, como Barcelona.

Al igual que el arte español se encontraba aislado de las corrientes y avances que se producían fuera, Ocaña lo estaba del arte que se producía dentro de su propio país. El pintor no tomará contacto con la realidad artística y cultural española hasta finales de los sesenta mediante su estancia en Madrid durante el servicio militar. En Barcelona será donde conocerá el arte español de los últimos años, ante el cual muestra poco interés. Atendiendo a los continuos comentarios de Ocaña sobre Chagal, Matisse, Goya, Velázquez,.. Vemos un mayor interés hacia maestros del pasado, que hacia los artistas que lo preceden o sus contemporáneos.

Debemos iniciar nuestro recorrido por los setenta dando preeminencia a cierta corriente de figuración madrileña. Esta corriente, estaba representada por un grupo de jóvenes pintores provenientes de los lugares más diversos de la geografía española, que coincidieron en Madrid al comienzo de esa década. Dos personajes fueron decisivos e influyentes en este grupo: Luís Gordillo, que sirvió como modelo de inspiración artística y Juan Antonio Aguirre, que preparó el clima ideológico y aportó un cierto apoyo institucional. Este último fue el que los patrocinó bajo el título de “Nueva Generación”, aunque en realidad nunca tuvieron carácter de grupo organizado, ni tan siquiera una estética definida. La Nueva Generación estuvo formada por un conjunto de artistas bastante heterogéneos, procedentes de la pintura reportaje *post-pop*, del arte geométrico y de la figuración. Esta corriente de figuración madrileña contaba con artistas como Guillermo Pérez Villalta, Rafael Pérez-Minguez, Carlos Alcolea, Manolo Quejido, Carlos Franco, Herminio Molero y Chema Cobo.

No hay que olvidar que durante aquella década, siguieron trabajando y, a veces, evolucionando de una forma muy interesante, muchos artistas españoles que ya eran famosos desde años anteriores, así como aquellos otros españoles cuya obra se realizaba y triunfaba fuera de nuestro país.

Por otra parte los años setenta trajeron a España nuevas dosis de cosmopolitismo artístico y, en esta línea, además del caso de la pintura neo-figurativa madrileña, debemos destacar otras tres corrientes predominantes: conceptuales, minimalistas y neo-abstractos.

El movimiento conceptual, irrumpió con intensidad pero con escasa consolidación; hay que señalar que surgieron a partir de los “Encuentros de Pamplona”¹⁸⁵ de 1972, hito importantísimo gracias al cual se pudo establecer un contacto directo con las experiencias llevadas a cabo por Arakawa, Christo, Kosufh, Oppenheim, Cage, etc. Para entender el verdadero significado de los “encuentros” debemos situarnos en el momento crítico de la vanguardia de los setenta, caracterizada por el doble objetivo de alterar el valor del arte como mercancía, rompiendo con el ámbito físico y los sistemas habituales de comercialización de las galerías, así como por una radical desmaterialización de la obra. El arte quedaba reducido a un discurso polémico, a un debate permanente.

Los conceptuales españoles fueron fuertemente polémicos, pero no lograron despertar un eco relevante en los medios artísticos españoles, nuestros conceptuales radicaron principalmente en Barcelona, donde acabaron prácticamente extinguiéndose a finales de los setenta¹⁸⁶, aunque su intensa experimentación de aquellos años no resultara estéril para algunos, que supieron adaptarse a otros planteamientos o especializaciones, como fue el caso de Ferrán García Sevilla o Antoni Muntadas.

Si antes hemos visto que los movimientos pictóricos contemporáneos a Ocaña no ejercieron influencia alguna sobre su obra, no podemos decir lo mismo del movimiento conceptual. Aunque Ocaña no participó ni mantuvo relación directa con los conceptuales, sí repercutió sobre su obra y forma de entender el arte algunas propuestas de este fugaz movimiento artístico, como veremos más detenidamente en el próximo capítulo.

Por otro lado el minimalismo español reunió a un conjunto heterogéneo de artistas como Criado, Abad, Llimós, X, Franquesa, J.P. Grau, etc., que terminarán evolucionando hacia otras propuestas, obteniendo muy buenos resultados. Tanto en nuestro país como fuera de él, la línea más fecunda de la pintura del momento llegó a

¹⁸⁵ Para ampliar información consúltese el capítulo: *Los encuentros de Pamplona* en PARCERISA, P., op .cit. pp. 387 - 392.

¹⁸⁶ Consúltese el capítulo: *1977: el fin del arte conceptual*. en PARCERISAS, P., op. cit. pp. 491- 493.

formarse gracias a la experiencia asimilada de estos ejercicios crítico- analíticos del conceptual y del minimal.

En lo que se refiere a la neo-abstracción, debemos recordar el pujante núcleo de Barcelona, que estuvo originalmente formado por pintores como Broto, Grau, Tena y Rubio, los que se incorporaron Teixidor, G. Delgado, F. Megías, Salinas. E. Quejido. Carlos León, Pancho Ortuño, etc.

Tras reseñar las corrientes más destacables, no debemos ignorar un amplísimo grupo de artistas que no estaban inscritos claramente en ninguna de las tendencias mayores que hemos citado se desenvolvían en grupos periféricos. Como ejemplos significativos podemos citar a Miquel Navarro, Carmen Calvo, Joan Cardéis, Martí Quinto, Sergi Aguilar, Sus, Marta Cárdenas, Víctor Mira, Alfonso Galván, Daniel Quintero, Teresa Gancedo, Juan Martínez, Alfonso Albacete, etc.

El eco de todos los movimientos que caracterizaron la llamada “década Prodigiosa” de los sesenta llegaban a España, sin conseguir instaurarse plenamente. El país ansiaba sumarse a los grandes movimientos internacionales de liberación nacional, social, feminista y estudiantil, como hemos visto el punto anterior, a España llegaron los movimientos feministas y gay, el hippismo, el underground, el rock,... y penetraron en la vida cotidiana de la generación más joven. El radicalismo y la elevada carga ideológico- política del movimiento conceptual poseen una relación directa con el marco histórico en el que apareció éste, es decir, el periodo de la decadencia y muerte de Franco y la materialización del paso a la democracia, que trajo consigo la exigencia de la recuperación de las nacionalidades históricas. Debido a la diferencia cultural, la reivindicación de la identidad y la tradición de modernidad gracias a destacables individualidades vanguardistas, Cataluña se erigió en cabeza del arte conceptual en España, por todo lo que éste tenía de revulsivo y de acción transformadora. Los críticos y los artistas españoles, sobre todo en Barcelona, debatían la supremacía y validez contemporánea de la pintura sobre el conceptual, y viceversa. Calvo Serraller recoge las declaraciones de J. M. Broto:

“más que cuestiones de estética nos planteábamos, la cuestión moral de cómo integrar el arte en el proceso urgente de cambio socio-político que el país necesitaba en ese momento. Naturalmente había diferentes opciones artísticas y diferentes opciones políticas. En cierto modo dominaba la estética conceptual. Planteada como solución final del arte contemporáneo, con el carisma de los nuevos medios de

*comunicación social, y como supuesta renuncia a los tradicionales medios de distribución social y comercial, parecía que era el medio más adecuado para influir en aquel momento. Los que defendíamos la pintura no éramos ajenos a la necesidad de influir socialmente y culturalmente por medio de nuestra opción artística. Reivindicábamos la pintura como medio válido y moderno, reflexionábamos sobre su constitución e intentábamos restituirla nuevamente dentro de las opciones vanguardistas.”*¹⁸⁷

Ocaña convivió con los artistas de esta última década, compartió escenario con conceptuales, neo-abstractos y minimalistas, a los cuales otorgaba el calificativo de “intelectuales” o “modernos”. Ocaña menospreciaba todos estos movimientos contemporáneos, movido en primer lugar por su ignorancia artística y escaso nivel intelectual y acrecentado por su escasa autocrítica y egocentrismo. Como citamos anteriormente, los referentes y los grandes maestros de Ocaña no se encontraban en sus contemporáneos u generaciones precedentes, como normalmente suele ocurrir, Ocaña fijaba su atención en determinados maestros de las vanguardias históricas como Matisse, Modigliani, Chagal... y las pinturas negras de Goya. Aunque la obra de Ocaña no se pueda inscribir concretamente en ningún movimiento y el propio artista no se sintiera identificado con ninguno de sus contemporáneos, al analizar sus planteamientos, nos damos cuenta que en la obra de Ocaña se produce una conciliación entre las dos corrientes que debatían su supremacía en el momento, la pintura y el conceptualismo, pero de forma ingenua e inconsciente. El planteamiento expuesto anteriormente por Broto, podemos considerarlo como una síntesis de la producción artística de Ocaña.

Sin embargo por su carácter contracultural y underground, nunca llegó a entroncar con ninguna corriente artística. El arte de Ocaña, como buen producto contracultural, no creó escuela; fue algo puntual y fugaz que el artista se llevó a la tumba. Otros artistas contemporáneos y amigos de Ocaña siguen esa línea contracultural, situados en la periferia del arte como el pintor Toto estriado, los dibujantes de El Cubri, Nazario, Patiño o Mariscal, fotógrafos como Ouka Lele... son representantes de la submodernidad de la época, pero distantes del eje mercantil establecido. Algunos se readaptaron a los nuevos tiempos ofrecidos por la democracia y

¹⁸⁷ CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Editorial, 1988. p. 167.

abandonaron su pasado underground para establecerse en los circuitos del mercado del arte.

3. EN TORNO A LA OBRA DE OCAÑA. FACTORES FUNDAMENTALES PARA SU INTERPRETACIÓN.

*“Ocaña no es coherente con las pautas verbales de escuelas y críticos. No sigue una teoría clara porque no sabe. Ocaña mezcla, sin respeto, elementos incompatibles, modernos y pasados”*¹⁸⁸.

Tomamos estas palabras de Ignacio Zabala, amigo personal de Ocaña y gran conocedor de la obra y trayectoria del artista para iniciar este capítulo porque su reflexión nos predispone a cambiar nuestra mentalidad académica a la hora de plantear un estudio sobre la obra de Ocaña; además nos apunta la clave hacia dónde dirigir nuestro análisis: mezcla elementos modernos y pasados. Efectivamente, para comprender e interpretar la obra del artista andaluz debemos volver nuestra mirada a su infancia, a sus orígenes, a una cultura que para unos representaba el pasado nefasto de una parte de la historia de España, y que Ocaña nos presenta como la más transgresora modernidad en sus obras y en su vida.

Como bien dice Zabala no podemos seguir ninguna teoría ni corriente artística definida para el estudio de la obra de Ocaña. La versatilidad en la vida y producción del artista hace que no centremos nuestro estudio solo en su faceta artística como pintor o en su travestismo a modo de agitador social, como normalmente ocurre en la mayoría de referencias documentales que hemos consultado sobre Ocaña. En este capítulo analizaremos su obra plástica junto a sus creaciones y acciones performáticas como parte de su producción, poniéndola en relación con los factores definitorios de la identidad del artista. Pretendemos ofrecer las pautas que hicieron posible el desarrollo de Ocaña como artista multidisciplinar, parafraseando de nuevo a Zabala: *“sus amigos le admiran como un Miguel Ángel moderno”*¹⁸⁹, que aunó en sus campos de creación disciplinas diversas.

Por incongruentes que parezcan sus propuestas, las enlazó mediante un discurso común, incoherente con las *“escuelas y críticos”* pero coherente con su identidad, sus principios y su concepto de arte. Así pues, presentamos unos caracteres comunes en toda su obra: la cultura popular andaluza, la homosexualidad y la religión.

¹⁸⁸ Cita de Ignacio Zabala en el texto del catálogo: WYNN, M.J., *Ocaña, pinturas*. Madrid: MEAC. 1985

¹⁸⁹ *Ibidem*. Interpretamos este paralelismo como una metáfora de su heterogénea producción y artista polifacético que aunaba diversas disciplinas como pintura, escultura, cine, teatro, etc. Podemos considerar a Ocaña como una versión underground de artista completo según el ideal humanista del renacimiento.

Aparentemente son tres factores contradictorios e incoherentes con las premisas del arte moderno, pero en la obra de Ocaña están interrelacionados unos con otros mediante su infancia en Cantillana, y continuaran teniendo vigencia en su producción artística en Barcelona.

Desde niño Ocaña fue relacionando estos tres aspectos de forma natural, provocado por el periodo que le tocó vivir y las particularidades propias del pueblo, que van conformando su futura identidad personal y artística. Su sentimiento de diferencia hacia los demás a causa de su homosexualidad y acusada sensibilidad artística, lo lleva a refugiarse en la religión y las manifestaciones festivas y populares del pueblo donde nació y vivió, ya que en un entorno rural como Cantillana, suponían las dos únicas vías para desarrollar sus inquietudes artísticas. Como hemos analizado en su biografía, el papel desarrollado por la mujer en el ámbito festivo y religioso de Cantillana es determinante para su formación, lo consideramos un aspecto antropológico que marcó la personalidad del joven artista y explica la unión de estos tres factores tan dispares que vamos a ir presentando.

La cultura popular andaluza constituye la base plástica, estética y conceptual de la obra de Ocaña. Para seguir un orden y un criterio científico en el estudio de este factor en la obra del artista, hemos tomado como referente las pautas marcadas en el estudio *Expresiones culturales de la identidad andaluza*¹⁹⁰, que las define en cuatro ámbitos: la lengua, el flamenco, las formas de sociabilidad/fiestas y las expresiones estéticas/ artísticas.

Al habla andaluza se le reconoce una riqueza léxica y creatividad semántica, que se manifiesta en la habilidad para introducir cambios de sentido y entonación, lo cual provoca una extraordinaria expresividad lingüística. En Ocaña, este factor se reflejará en la agilidad comunicativa y riqueza expresiva en cuanto a vocabulario y entonación, casi de tintes teatrales. Su expresiva habla andaluza será una seña de identidad en su día a día barcelonés, la utilizará en sus acciones y performances públicas o simplemente como arma para aumentar el mensaje subversivo que lanza en sus entrevistas.

¹⁹⁰ ROPER, M.; CRUCES, C.; ESCALERA, R., *Expresiones culturales de la identidad andaluza*. [En línea] [Consultado: 12/02/2013], <<http://www.andalucia.cc/adarve/IdentidadAndalucia-4.ttm>>

“Es como una fuente de agua andaluza que va salpicando desconcierto. Claro que para ello, uno debe escuchar su palabrería trepidante, entremezclada con gritos, exclamaciones y gesticulación.”¹⁹¹

Ocaña no hace más que utilizar y poner en valor su habla andaluza, no intenta ocultarla y reproduce constantemente expresiones y el argot de las mujeres del pueblo, sus verdaderas maestras en la cultura popular. Su forma de hablar adquiere tal relevancia, que la película *Ocaña, retrat intermitent*, fue promocionada como:

“El primer filme catalán hablado en andaluz”¹⁹².

El flamenco está considerado también un hecho diferencial andaluz, reconocido y valorado en el mundo. El flamenco y otras variantes musicales como la copla conforman un lenguaje particular de cante, baile, vestuario, costumbres... incluso abarca al habla andaluza que antes citábamos, y Ocaña recurrirá a ellos tanto en su vida cotidiana como en sus creaciones performáticas. Ocaña pone en valor toda una cultura musical que ha aprendido en el pueblo, una música que identifica al pueblo andaluz, pero que al mismo tiempo, el régimen promocionó como una de sus señas de identidad durante la postguerra. Ocaña subvierte esa connotación franquista y utiliza el flamenco en sus vertientes de copla y saeta como dos eficaces herramientas expresivas para sus performances, no solo a nivel musical, si no utilizando también su lenguaje de vestuario (mantones, trajes, peinetas,...) El flamenco es capaz de expresar el dolor, las miserias, la marginación, el miedo, la muerte,... a través de una manifestación festiva. Es una representación ritual que utiliza símbolos y significados propios, con una forma de transmisión y proceso de aprendizaje basado en las expresiones, la gestualidad y la corporeidad. La “flamencura” tradicionalmente se aprende por observación y mimetismo, alimentándose de la creatividad e impronta personal. Ocaña se formó en esta cultura musical de mano de las mujeres del pueblo, por tanto desarrollará los esquemas flamencos femeninos, que traducirá en su travestismo bajo una interpretación muy personal. Tomando como referencia el estudio citado anteriormente¹⁹³, podemos

¹⁹¹ PUIG, T., “Ocaña, la espontaneidad contra la integración”. *Revista Ajoblanco* nº 84. Barcelona, 1978. p. 48

¹⁹² MOIX, TERCENCI, De la diosa Ocaña a Sebastián el mártir. [En línea] [Consultado: 17/04/2010] <<http://www.venturapons.com/Castella/peli%20ocanya%20cast.html>>

¹⁹³ Íbidem.

considerar al flamenco como una de las expresiones culturales que funciona como más clara imagen de Andalucía, Ocaña era consciente de ello y lo utilizará como una de sus principales herramienta de expresión.

Las formas de sociabilidad y su deriva hacia la fiesta, es otro rasgo definitorio de la cultura andaluza. En Andalucía y de forma especial en las sociedades rurales, la vida social está sustentada en las relaciones personalizadas, directas y cargadas de afectividad. Estos rasgos se manifiestan en expresiones de sociabilidad no formalizadas, especialmente entre miembros de sectores y clases subalternas como jornaleros, trabajadores y mujeres que encuentran su marco de desarrollo en los espacios públicos abiertos (calles, plazas, mercados...) o cerrados (tabernas, tiendas, cementerios...). Ocaña estará muy vinculado a estas formas de reunión de las mujeres del pueblo, las típicas “mantoneras” que se reunían en las puertas y plazas para realizar la artesanía del enrejado y “criticar”¹⁹⁴. Otro ámbito de sociabilidad muy recurrido por Ocaña es el entierro como acontecimiento y los cementerios como lugar de encuentro de la sociedad rural y lo reflejará constantemente en su obra.

En cuanto a la sociabilidad organizada, debemos destacar el papel relevante de las hermandades y cofradías, que al margen de su carácter exclusivamente religioso, son ámbitos de encuentro e interacción generalizada, y se encargan de cumplir y desarrollar múltiples funciones sociales y culturales. Como hemos visto en capítulos anteriores, las hermandades religiosas abarcan todos los ámbitos en el pueblo de Ocaña y la implicación en los contextos festivos-ceremoniales que organizan y protagonizan propicia la fuerte identificación del pueblo con ellas; a veces esto pone de relieve otra característica del pueblo andaluz como es el relativismo ideológico¹⁹⁵. La vinculación a una u otra hermandad, o a una u otra Virgen es tan fuerte, que anula y relativiza ideologías políticas y sociales; vemos un claro ejemplo en Ocaña que se declara no creyente y en contra de la Iglesia, pero aun así continúa identificado con su hermandad y su virgen, reiterándose como asuncionista¹⁹⁶. Estas particulares formas de sociabilidad del pueblo andaluz propician las fiestas como un referente de identificación de una colectividad, cuyas expresiones se ha pasado a denominar Patrimonio Cultural “inmaterial”. Las fiestas populares como las cruces de mayo, las romerías, los carnavales, las ferias, o la semana santa, expresan la forma de ver el mundo del pueblo

¹⁹⁴ Véase: 1.1. El pueblo: Cantillana. 1947- 1971. p. 8.

¹⁹⁵ Véase: ROPER, M.; CRUCES, C.; ESCALERA, R., op. cit.

¹⁹⁶ Declaraciones vertidas por Ocaña en una entrevista de TV. En: MOIX, TERCENCI, *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1 DVD (27min.)

andaluz, los modos de sentir y el sentido estético de su gente. Ocaña reinterpretó las fiestas de su pueblo y las convirtió en fuente de inspiración, tanto en su pintura, exposiciones y performances. Refiriéndose a su exposición *Un poco de Andalucía* en la galería Mec- Mec, Ocaña explica:

*“En realidad con esta exposición lo que yo he querido es reivindicar todas las fiestas populares de Andalucía.”*¹⁹⁷

El concepto y factores de estas fiestas, a pesar de tener siglos de tradición, tienen un carácter de fenómeno vivo, puntual y efímero, aunque repetido cíclicamente, están sujetas a un continuo proceso de transformación y resignificación, ligado a las transformaciones sociales. El carácter de arte efímero, vivo, festivo y popular en la obra de Ocaña encuentra su referente directo en las fiestas andaluzas, y especialmente en las de Cantillana, pueblo del autor.

Por último, podemos decir que todos los elementos anteriormente expuestos encuentran un nexo de unión en las expresiones estéticas y artísticas andaluzas. En la cultura andaluza se tiende a escapar del puro convencionalismo utilitario, dotando a cada acción, rincón u objeto de un valor estético que supera la mera funcionalidad.

*“En el caso de Andalucía, lo estético adquiere un especial protagonismo, convirtiéndose en uno de los valores centrales de todas las manifestaciones culturales, desde las productivas, hasta las religiosas, las festivas o las arquitectónicas.”*¹⁹⁸

La cultura andaluza se identifica con lo estético, llegando a formular tópicos como la “gracia”, la “flamencura”,..., que en realidad son formulaciones simplificadas y deformadas de un fenómeno mucho más extenso, profundo y complejo que abarca desde la forma de adornar un patio, a la espectacularidad de un paso de palio, la alegría de unas sevillanas o el sentimiento de una saeta; extremos donde podemos ver los extensos campos de actuación de las expresiones y producciones estéticas en Andalucía, en manifestaciones de un arte vivo y participativo. Los fenómenos estéticos en la cultura del sur inundan prácticamente todos los ámbitos de la vida, desde los más cotidianos y

¹⁹⁷ Declaraciones de Ocaña al programa Trazos en: CHAMORRO, P., *La edad de oro*. [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min).

¹⁹⁸ *Ibíd.*

sencillos, a los más elitistas y solemnes. La estética de la cultura andaluza podemos definirla esencialmente barroca, en el sentido vital, entendido como una actitud ante la vida en la que prevalece el valor de lo sensible y lo emotivo sobre lo racional. Es a través de los sentidos y las emociones como se puede interpretar la cultura popular andaluza. Ese sentimiento de exuberancia y sensibilidad se concentra en la obra de Ocaña de forma desmedida, las fiestas y la vida cotidiana pierden sus límites. Podemos apreciarlo en la descripción que hace de su exposición en la Mec- Mec, donde destaca el precisamente ese gusto hacia los aspectos estéticos y festivos:

*“Estaba llena de color, había música,... le parece poco entrar un árbol grande lleno de libéculas de color,... entrar dentro y ver una caseta de feria toda llena de flores, las paredes tapizadas del color blanco y verde, flores hechas a mano, ¿eso no es arte? Y encima los cuadros”*¹⁹⁹

La religión es otro de los relatos que Ocaña tiene a mano y lo utiliza para abrir en él otras posibilidades plásticas y artísticas, en una estrecha relación con su identidad andaluza. Ocaña ha sido educado en el nacionalcatolicismo, doctrina política caracterizada por una fuerte influencia de la Iglesia. La religiosidad era un factor determinante en la sociedad de la postguerra española, y mucho más acusada en un pueblo como Cantillana. La religión en la infancia de Ocaña es su único referente ideológico y desarrolla su fuerte conciencia devocional y piadosa. La espiritualidad y los rituales religiosos van dando forma al ideario iconográfico de Ocaña, donde las devociones marianas de Cantillana suponen el más claro ejemplo de la unión entre la religión y la religiosidad popular andaluza. La religión durante la posguerra en zonas rurales como Cantillana, ofrecía un campo festivo y cultural como complemento a lo estrictamente religioso; bajo la religión, algunos jóvenes coartados por una sociedad conservadora, encontraban un ámbito de desarrollo y expresión. Paradójicamente, la iglesia católica perdía su impronta de institución represora, y ofrecía una vía para canalizar la sensibilidad e inquietudes artísticas a través de las fiestas religiosas y los rituales

Por otro lado, la religión supone para Ocaña un símbolo de represión sobre su sexualidad, lo cual lo llevará invertir su fuerte religiosidad infantil en rechazo hacia la

¹⁹⁹Declaraciones de Ocaña en: CHAMORRO, P., op.cit.

Iglesia y su moral. A pesar de la fascinación que el mundo de la religión supone para el artista, reniega de sus principios y rescata sólo la iconografía y elementos estéticos y festivos que marcaron su infancia y los denominó “fetiches” como podemos ver en declaraciones del propio Ocaña.

*“Todo esto son fetiches, es el resumen de una educación católica, a mí lo que me ha quedado de la Iglesia son estas cosas, estos fetiches.”*²⁰⁰

La homosexualidad es el otro factor que condicionó su vida desde niño, y por tanto ejercerá una influencia decisiva en su creatividad. En el capítulo sobre la biografía hemos visto cómo la condición sexual del artista ha marcado y ha sido determinante en cada acontecimiento de su vida personal, social y artística. De una u otra forma, la homosexualidad es un factor que aparece asociado a cada etapa y circunstancia de nuestro personaje; desde el impulso de salir del pueblo, hasta la fama de su travestismo, o la incondicional lucha por los derechos de los homosexuales. La homosexualidad reprimida de su infancia, se torna en exhibición y reivindicación pública de su sexualidad. Esta actitud es la misma que describe Cooper entre los artistas homosexuales norteamericanos:

“La rabia contenida explotó, tras años de actitudes represivas, y desembocó en la “liberación” de la presencia gay. Los hasta entonces sigilosos homosexuales se volvieron rebeldes y militantes, casi de la noche a la mañana, y se mostraron orgullosos de proclamar su sexualidad. [...]

*Los artistas que encontraron una aceptación más abierta de su homosexualidad y que deseaban plasmar esto en su obra, podían mirar de modo creativo hacia tradiciones y arquetipos del pasado y reformarlos según su punto de vista, o bien rechazarlos y relacionarse únicamente con la vida y las actitudes contemporáneas.”*²⁰¹

Planteamos la homosexualidad como el nexo de unión entre arte y vida en el artista, capaz de generar un discurso artístico basado en su identidad sexual sobre su propio cuerpo y sobre su obra plástica. La homosexualidad en Ocaña la consideramos como un impulso creativo que pone en relación la producción del artista con la

²⁰⁰ Ocaña en: CHAMORRO, P., op.cit.

²⁰¹ COOPER, E., *Artes Plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Alertes, 1991. p. 307

sensibilidad *camp*, al unir la escenificación de “la pluma” y caracteres femeninos con la expresión de la cultura popular andaluza y la religión. Aunque la homosexualidad está presente en todos sus ámbitos de producción: pintura, escultura y exposiciones, es en su forma de vida, en la escenificación pública de su personaje y en el carácter performativo de sus acciones y actuaciones, donde adquiere una mayor relevancia.

Ocaña encuentra en el panorama de incertidumbre y efervescencia política, social y cultural de la transición española el marco idóneo para desarrollar su bagaje cultural y convertirlo en el eje de su discurso creativo. Es consciente de la importancia de la identidad de su pueblo, y en un ejercicio de modernidad, nos presenta la recuperación y puesta en valor de la cultura popular andaluza como vanguardia, aspecto que se redimensiona al fusionarlo con la exposición de su homosexualidad, originando un concepto y producto artístico personal y universal a la vez. Ocaña, refiriéndose al uso de las fiestas y cultura popular en su obra, es consciente de los valores universales, y destaca el carácter que ello aporta a sus creaciones, lo cual hace que cualquier tipo de espectador pueda identificarse con su obra.

*“Ante todo, esto es una cosa universal, entonces la gente lo entiende muy bien, y sobre todo, cuando la gente entra a ver la exposición de Ocaña se queda como alucinada, porque dicen,... esto no es una exposición normal.”*²⁰²

En la contracultura de los setenta se abre en España una multiplicidad de relatos de vida posibles, especialmente para los jóvenes y los círculos libertarios, que muestran un especial interés hacia las fiestas populares. En este ámbito, Ocaña, junto a otros artistas como Nazario, van a producir en sus obras y forma de vida una “traducción cultural” apropiándose de la herencia de la fiesta popular y manifestándola a través de la perspectiva homosexual. Como decíamos al principio de este capítulo citando a Zabala, Ocaña mezcla en su obra elementos aparentemente incompatibles modernos y pasados, que suponen la verdadera aportación en su producción artística, anteponiéndose a aspectos técnicos y formales en su obra pictórica, exposiciones y performances, donde el artista no suele adaptarse a la ortodoxia establecida.

²⁰² Ocaña en: MOIX, TERENCEI, op. cit.

En los siguientes epígrafes abordaremos los factores expuestos anteriormente aplicados a los tres ámbitos que hemos definido en la producción de Ocaña; la pintura, la escultura- instalaciones y la performance.

3.1. LA PINTURA. PRODUCTO ARTÍSTICO DE OCAÑA.

“¡Que difícil resulta escribir acerca de la pintura de Ocaña!, ¡Que difícil es contar con palabras tal brotamiento de formas, de colores, toda esta cultura popular que la impregna, todo lo que puede evocar, dibujar, pintar!”²⁰³

La producción pictórica de Ocaña ha sido siempre tratada con cautela y sin ahondar en profundidad, en parte por su complejidad simbólica y en parte por la importancia que consiguió su espectacular forma de publicitarla, haciéndole sombra, a veces, a lo que el artista expresó siempre como su único fin: ser reconocido como pintor.

La dificultad de relacionar la pintura de Ocaña con una lógica estilística y un discurso plástico contemporáneo a su tiempo, ha relegado su trabajo principal, al que más dedicación, amor y empeño consagró el artista, a un plano de indeterminación y tópicos que ha llevado a abordar su obra de forma superficial. Como apreciamos en la cita con la que abrimos este epígrafe, sus biógrafas se excusan en el ímpetu expresivo y magnitud del mensaje popular de Ocaña para justificar su imprecisión sobre la pintura del artista andaluz. Sin embargo nos presentan dos puntos claves que vamos a desarrollar en nuestras aportaciones: la expresividad en sus formas y colores, y la cultura popular.

Estos dos puntos de partida nos llevan a una organización ordenada en nuestro propósito de estudiar la producción pictórica de Ocaña. En primer lugar abordaremos las cuestiones formales y técnicas que definen su pintura, poniéndolas en relación con las principales influencias pictóricas y referentes que definieron su estética y analizando su proceso de evolución.

²⁰³ JACCARD- BEUGNET, A. y DOMON, M. T. *José Luis Pérez Ocaña. (1947-1983)*. Besançon: documento inédito, 1984. [Archivo familia Ocaña], p. 26.

En segundo lugar analizaremos el mundo que Ocaña recrea en sus pinturas, que no es otro que su propia vida y los “fetiches” que repite una y otra vez en sus exposiciones, sus disfraces y sus performances. Un programa iconográfico basado en los factores que hemos propuesto en la introducción de este capítulo como puntos de referencia para interpretar la obra de Ocaña: la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad. En la pintura es donde Ocaña define e inmortaliza su ideario e iconografía que reconocemos como la aportación más valiosa de su producción pictórica.

En nuestro trabajo venimos insistiendo en la necesidad de tratar el discurso artístico de Ocaña desde una base matriz común: la vida del propio Ocaña, que integra todas las disciplinas para poder interpretar cada una de ellas. No podemos abordar la pintura de Ocaña, sin tener en cuenta su homosexualidad, sus performances, o cualquiera de sus diversos campos de actuación y experiencia; al igual que no podemos interpretar ninguna otra disciplina ignorando su faceta de pintor y la obra plástica que nos legó. La interrelación de todas sus disciplinas se esencial para comprender la obra completa de Ocaña.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que la pintura fue el germen de la expresión artística en Ocaña, el primer canal por el que da rienda suelta a su particular forma de ver el mundo e interpretar la realidad, su realidad. En la pintura es donde Ocaña comienza a crear y eternizar sus “fetiches” y fijar su iconografía. Atendiendo a las palabras de su gran amigo y colaborador Pep Torruellas, apreciamos esta relevancia de la pintura en Ocaña:

*“Se trata de hablar del Ocaña pintor. Porque Ocaña es esencialmente eso. Artista pintor. Ciertamente es que todo lo que le envuelve respira un ambiente de bohemia-travestismo- escándalo- vivencia- realidad- ilusión- mariconada, pero todo ello destinado siempre, consciente o inconscientemente a ser plasmado en una tela.”*²⁰⁴

Su pintura, además de ser considerada como cuadro u obra de arte en sí misma, se convierte en muchas ocasiones en el testimonio de una forma de vida, de una sensibilidad homosexual o en reflejo de la sociedad que le tocó vivir; en el documento y obra física de un arte efímero, entroncado con el nuevo concepto de arte que promovía

²⁰⁴ TORRUELLAS, P. *Exposición de Ocaña 1982*. Proyecto de la Exposición “La primavera”, documento inédito. Barcelona, 1981, [Archivo Nazario].

el movimiento conceptual que se desarrollaba en paralelo a Ocaña y que por su inadaptación a las nuevas tecnologías Ocaña reflejaba mediante sus cuadros (La cobertura fotográfica y audiovisual sobre la producción efímera de Ocaña por agentes externos al artista fue amplia y significativa). Según refleja José M^a Carandell en un artículo sobre la exposición “La primavera”, en las pinturas de Ocaña se inmortalizan los disfraces y acciones de sus intervenciones, y el entorno del artista, convirtiéndose en documento gráfico tradicional y popular:

*“los doscientos cuadros que cuelgan de las paredes contribuyen a convertir este espectáculo en un universo, el universo de Pepe Ocaña, en su multiplicidad y en su unidad. Abundan sobre todo los retratos de sus amigos, de sí mismo. Es como si penetrásemos en el alma del artista y pudiésemos ver la eternización estética de sus amistades y del propio Ocaña, en diversos disfraces, de marginado voluntario, con el mantón y la peineta, en el féretro, muerto.”*²⁰⁵

Aunque las propuestas expositivas y creativas de Ocaña cada vez iban adquiriendo un carácter más instalativo, con presencia de un arte efímero y de acción, el artista siempre defendió la práctica de la pintura y el concepto de cuadro como mercancía artística. Quizás esto se deba a la formación del artista en la cultura de objetos únicos y del autodidactismo artesanal que confiere a la pintura de caballete el rango de arte culto. Esta idea se ve potenciada en Ocaña por su origen como pintor de paredes o “*de brocha gorda*” como se dice en Andalucía, por lo cual siempre buscó el reconocimiento y valoración de su pintura de caballete, como muestra de distanciamiento a su antiguo oficio y afirmación de sus pretensiones artísticas.

En el fondo, reconocemos en Ocaña un incipiente complejo sobre su pintura y la carencia de una formación artística y académica sobre la que defender su obra. El pintor, consciente de esas carencias y los impedimentos que ello podría acarrear al reconocimiento de su pintura, advierte la necesidad de avalar su obra pictórica con sus experiencias personales y vitales, consiguiendo, como venimos destacando a lo largo de toda nuestra investigación, una obra abierta e interdisciplinar, que rebasa los límites de la propia pintura. A pesar de tener claros estos conceptos sobre su obra, Ocaña asumía

²⁰⁵ CARANDEL, J. M. “Ocaña pinta angelitos verdes”. *Revista pronto*. Barcelona 1982. p. 93.

con resignación y recelo la postura de los críticos y galeristas que no reconocían el valor de su pintura aislada del personaje:

“Yo quería vivir de la pintura, pero era muy difícil, se ve que mi pintura no valía nada, o no tenía ninguna gracia para la gente,... porque si tu pintura no está respaldada por un título de la universidad, no tiene ningún valor, aunque hablan que son muy modernos, muy progres, pero a la hora de la verdad es mentira. Si le van a comprar un cuadro a un bohemio tienen que conocer al bohemio y tiene que estar respaldado por toda su vida.”²⁰⁶

Efectivamente, Ocaña supo utilizar esas estrategias como publicidad y complemento de su pintura y creó al personaje mediático y transgresor partiendo de su homosexualidad como arma reivindicativa y creativa dentro del arte de acción. Su travestismo performático eclipsó durante toda su vida, y aún hoy continúa haciéndolo, al Ocaña pintor.

En el film de Ventura Pons, que le consagró como personaje mediático y documentó buena parte de sus performances, se quejaba de la escasa repercusión de su pintura, ya que la mayoría de los medios de comunicación en lo único que tenían interés era en su faceta travestí, ignorando su pintura.

“Se ve que un señor vestido de tía se lleva mucho. Recuerdo en una revista llamada Reporter que hicieron fotografías de mis cuadros y a la hora de la verdad, no ha salido ninguno; yo muy cabreado. [...] Me interesaba para cuando se hiciera mi exposición que la gente me conociera, pero en realidad, todo lo que ha salido en los periódicos ha sido cosas de travestis y rollos de esos, que está muy bien,... pero por lo que yo quería que me hicieran las entrevistas, nada de nada, no salió ningún cuadro.”²⁰⁷

²⁰⁶ Declaraciones de Ocaña en: PONS, V. *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Procesa, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).

²⁰⁷ *Ibidem*.



Fig. 3. 1. Panorámica parcial de la exposición “La primavera” donde observamos la primacía que Ocaña otorga al montaje, relegando la pintura a un segundo plano dentro de la exposición. 1983. Foto Colita. Archivo Luisa Pérez Ocaña.

Lo ocurrido en sus entrevistas tampoco puede resultarnos nada extraño, por que en sus exposiciones los cuadros tampoco eran el elemento principal. En el constante mundo de contradicciones de nuestro artista, es él mismo quien reivindica toda la atención y valoración artística hacia sus pinturas, pero a la vez es él quien, consciente o inconscientemente relega sus cuadros casi a un segundo plano en sus montajes expositivos. Su concepto de arte era mucho más amplio y sus exposiciones–instalaciones y performances ganan terreno a su pintura como podemos interpretar de sus palabras:

*“Hacer una exposición y hacer un montaje, ambientarlo todo... y poner después los cuadros.”*²⁰⁸

A pesar de ello, fue un pintor incansable y trabajador disciplinado, y a ello debemos el elevado número de obras producidas en su corta carrera artística. La obra pictórica de Ocaña, al igual que su trabajo en las otras disciplinas, quedó sesgada por su repentina muerte, quedando inconclusa o prematura, pero el dilatado patrimonio pictórico legado por Ocaña, nos hace reivindicar desde nuestro trabajo su pintura como la muestra más sincera de su creación.

²⁰⁸Declaraciones de Ocaña al programa *Trazos*, en: CHAMORRO, P., op cit.

3.1.1. Trayectoria pictórica de Ocaña.

Cada familia artística maniobra en función de pautas internas en las que juegan un papel fundamental las trayectorias que van desde la ortodoxia reconocida, hasta las acciones innovadoras, a menudo establecidas en el espacio límite de su propia disciplina, como dejó bastante claro el propio Ocaña en el desarrollo de su obra, ¿Donde empieza la pintura? ¿Dónde termina la actuación, la escenificación o el cine? Y las consecuencias de estas distancias, se pueden observar fácilmente en la relación particular que cada sector interno tiene con las fuerzas personales y culturales del propio Ocaña. Esto nos lleva, sin duda, a plantearnos la necesidad de estudiar el conjunto de disposiciones implícitas.

Cuando intentamos desbrozar el acto artístico, como un todo realizable bajo circunstancias específicas, debemos abocarnos al difícil ejercicio de incorporar a nuestro itinerario la necesidad de entender una práctica compleja que incluye el planteamiento y la solución de problemas, al tiempo que maneja un lenguaje estricto, técnicas específicas, instrumentos, sobre todo, exige un dominio que sólo se logra al cabo de un largo aprendizaje. Este proceso en la obra pictórica de Ocaña se diluye en la vida anárquica del artista, de naturaleza libre y escurridiza a cualquier intento de normalización y asimilación.

El primer, y podemos decir único intento de recomponer la trayectoria pictórica de Ocaña lo encontramos en el estudio realizado por José Antonio Ferrera, que forma parte consustancial de su tesina (1985), en el cual desarrolla brevemente la evolución de Ocaña como pintor y escultor en un capítulo titulado: *mundo pictórico-artístico de Ocaña*²⁰⁹, donde sintetiza su iniciación en la pintura y el giro de estilo y técnica que se produce a su llegada a Barcelona. Nuestra investigación aporta datos que modifican parcialmente las reflexiones de Ferrera sobre la evolución del pintor, por tanto usaremos fragmentos de su texto como hilo conductor de nuestro discurso, el cual iremos corrigiendo y ampliando, obteniendo una nueva perspectiva de su trayectoria pictórica.

Los inicios de Ocaña en la pintura son obviados en toda reseña histórica sobre el pintor, ciertamente, no existen datos o referencias del propio artista sobre esta etapa inicial, sólo en el citado estudio se hace una somera alusión:

²⁰⁹ FERRERA, J. A. *Antonio Sánchez Palma, 1870- 1923, José Pérez Ocaña, 1947-1983: dos pintores cantillaneros*. Tesina no publicada. Universidad de Sevilla, 1985. p. 58.

“... nos encontramos con el artista de los primeros años, que animado por una fuerza arrolladora y apasionada se lanza a la creación pictórica como única forma de expresión válida y permisible de la realidad, su propia unión de la sociedad, en definitiva su verdadera personalidad. Son estos primeros años los del descubrimiento de la realidad pictórica.

El artista, siempre guiado por su autodidactismo, intenta compaginar este con algunos gustos academicistas, en una lucha contradictoria, que más tarde de decantará a favor del primero. Es el momento de la utilización del óleo y del arte tradicional como fuente de inspiración.”

Conocemos por el estudio biográfico del artista y los testimonios de sus familiares²¹⁰ directos que desde muy temprana edad Ocaña encontró en el arte, concretamente en la pintura, un medio de expresión de su sensibilidad; podemos decir que fue el único medio autónomo y personal por el que el joven Ocaña, reprimido socialmente en el ambiente rural de Cantillana, y lleno de inquietudes artísticas, podía desarrollarse de forma individual, sin depender de los circuitos festivos y sociales del pueblo donde sabemos que encontraba también una vía de integración. Coincidimos con Ferrera en la definición de la pintura como la *“única forma válida y permisible de la realidad.”*

En esa época el mundo ideológico e iconográfico de Ocaña era la religión; el peso de las creencias en la vida de Ocaña era determinante, por tanto desde sus inicios supuso su fuente de inspiración, además del único medio de contacto con pintura y obras de arte, a través de la Iglesia que actuó como el museo más cercano. La mimesis fue la primera opción de su aprendizaje pictórico, copiando temas religiosos, estampas de la época o simplemente copiando del natural, como bien cita Ferrera con el *“arte tradicional como fuente de inspiración”* y el óleo como técnica de experimentación desde su total desconocimiento. En esta primera obra apreciamos un nulo dominio de la técnica.²¹¹

“Mas de la misma forma que su espacio local le resultaba pequeño, la técnica del óleo le va a resultar demasiado lenta para su imperiosa necesidad creadora, y

²¹⁰ PÉREZ Ocaña, J. Entrevista I. Barcelona, 18/04/2010.

²¹¹ Véase el catálogo, apartado I- Primera obra. Aprox. 1960- 1972. Ilustraciones 1- 21 (pp. 195- 200).

demasiado pobre, desde el punto de vista cromático el color es sucio para expresar la casi agresiva y para algunos escandalizante conexión de su entorno.”²¹²

No compartimos esta reflexión sobre la transición de la pintura de Ocaña entre su época de Cantillana y Barcelona. Sí es cierto que su espacio local no permitía a Ocaña un mayor desarrollo de su pintura debido a la falta de referentes artísticos contemporáneos y a la incompreensión de sus vecinos. En cambio, discrepamos en la apreciación sobre la inadecuación técnica del óleo a sus necesidades expresivas durante su etapa en el pueblo, ya que en esta fase Ocaña no ha abandonado sus pretensiones de pintura académica, ni su lenguaje expresivo es aún agresivo y escandalizante; Ocaña todavía no tiene inquietudes expresivas para llegar a esas conclusiones. Debemos señalar que incluso en sus primeros años en Barcelona continuará desarrollando una pintura impersonal y formándose en academias bajo la estética y concepto de pintura tradicional.

Esa incoherencia de la que habla Ferrera entre la técnica del óleo y las necesidades creadoras de rapidez y pureza del color, no se manifestará en Ocaña hasta muy avanzada su estancia en Barcelona, donde además, debemos indicar que consigue dominar la técnica del óleo obteniendo resultados muy positivos en cuanto a riqueza plástica y cromática, llegando a solventar las posibles adversidades que el óleo podría plantear a su colorista y expresiva pintura; pero como hemos dicho, esto no ocurrirá hasta su establecimiento en Barcelona.

“Llega a Barcelona y en ella encontrará la verdadera dirección de su estilo. El carácter cosmopolita de la ciudad, así como su dimensión de vanguardia cultural del momento, le van a facilitar a Ocaña los elementos para la localización de su mercado estilo personal.”²¹³

El cambio de escenario en la vida de Ocaña va a suponer encontrar, “*la verdadera dirección de su estilo*”, no sólo en el ámbito pictórico, nos referimos sobre todo a su forma de vida, a sus valores y a la definición de su personaje público, factores que sin duda repercutirán en un replanteamiento de su trabajo plástico y un notable

²¹² FERRERA, J. A. op. cit. p. 58.

²¹³ *Ibíd.*

cambio de rumbo artístico, dejando claro el carácter interdisciplinar y abierto que va a adquirir su pintura y concepto de arte que desarrollará en Barcelona²¹⁴.

En ese ámbito, la producción que emprende Ocaña tras su establecimiento en Barcelona se caracteriza por absorber influencias de las vanguardias históricas que configuran la estética de su estilo. En este periodo barcelonés Ocaña busca referencias contemporáneas, pero lejos de asimilar los lenguajes más actuales de sus coetáneos, introduce en su pintura recursos plásticos de Chagal, Matisse, Modigliani, Rousseau, expresionistas alemanes,... sin orden ni lógica premeditada, de cada artista absorbe el elemento o factura que necesita en su pintura, todo mezclado con su admiración por las pinturas negras de Goya.

*“Ocaña pinta espontáneamente, instintivamente, “es muy simple la obra mía, [...]”. La pintura brota de sí mismo sin fin, siempre igual y siempre diferente, sin explicaciones, como un manantial, como algo natural, y no se necesita modo de empleo para entenderla.”*²¹⁵

La mimesis estética de los pintores vanguardistas europeos, unido a la intuición y torrente creativo en la plasmación su mundo e iconografía, hace que su pintura adquiera cierta personalidad plástica en cuanto al uso del color y resolución formal, pero no mantendrá una línea de evolución clara. Podemos observar en su producción cierta incoherencia estilística con continuos aciertos y retrocesos que se irán produciendo deliberadamente en sus cuadros.

*“El descubrimiento del Gouache le permite una mayor libertad y expresividad en la utilización del color. Guiado por este hecho el artista comienza una incesante producción creadora, plasmada primero sobre papel de acuarela y posteriormente, como si se tratara de un acto de rebeldía contra todo lo establecido y academicista, comenzará a trabajar con los más dispares elementos, trabajó igual sobre un pequeño papel de fumar, hasta los inmensos rollos de papel de envoltura.”*²¹⁶

²¹⁴ Véase 4.2. Catálogo de obras: Ilustraciones 22- 251. (pp. 201- 261).

²¹⁵ JACCARD- BEUGNET, A. y DOMON, M. T., op. cit. p. 27.

²¹⁶ FERRERA, J. A. op. cit. pp. 58-59.

El cambio más significativo en la pintura de Ocaña lo encontramos con la introducción del acrílico, al que Ferrera denomina incorrectamente *gouache*. Según interpretamos del texto, Ocaña descubre el acrílico a su llegada a Barcelona, pero tras la revisión y catalogación de su producción, y las aportaciones de sus compañeros más cercanos, podemos afirmar que es una idea errónea. Ocaña introduce el acrílico en su última obra, posterior a su exposición “la primavera” (1982) gracias a la insistencia y consejos de su amigo, el artista y galerista, Fernando Roldán²¹⁷. En este último año de trabajo Ocaña se centra en la experimentación con la nueva técnica, realizando una producción con acrílico sobre papel que no llegó a exponerse en Barcelona.²¹⁸

En este último año de vida, la pintura de Ocaña experimenta un cambio sustancial en cuanto a color, soltura en la pincela, composición, etc. gracias al uso del acrílico que le permite la inmediatez y limpieza que el óleo le negaba y que sí había encontrado en otras técnicas rápidas como la acuarela o la tinta. La acuarela fue un procedimiento de vital importancia en la obra pictórica de Ocaña, y lo desarrolló con gran soltura y maestría desde su llegada a Barcelona. Su forma de abordar la acuarela es la misma que utilizará para enfrentarse a la nueva técnica acrílica, con la que realizará cuadros de gran formato sobre papel de embalar, de ejecución fresca y rápida, mostrando un sólido manejo del color y trazo.

Ferrera interpreta como un acto de rebeldía el hecho de que Ocaña comience “*trabajar con los más dispares elementos*”, reflexión que compartimos, sobre todo teniendo en cuenta un relevante hallazgo dentro de su producción pictórica, la realización de un libro de artista, titulado *Nuestro amor*, firmado en 1982. Esta original obra, inspirada y dedicada a su amigo y “amor platónico” Fernando Roldán, se encuentra en la colección particular de su propietario y ha permanecido inédita hasta nuestro trabajo. El hallazgo y puesta en valor de esta pieza es una de las principales aportaciones de nuestra investigación y trabajo de catalogación.

Este libro de artista es abordado por Ocaña como una obra de arte, concebida y realizada como tal. Esta forma de expresión se considera hoy en día como un medio de expresión con parámetros nuevos, totalmente diferenciados de la pintura, de la escultura, de obras literarias presentadas en libros, etc., es tratado en definitiva como un

²¹⁷ ROLDÁN, F. Entrevista. Sevilla, 05/02/2013.

²¹⁸ Las últimas obras de Ocaña en acrílico sobre papel nunca fueron expuestas en Barcelona hasta la reciente exposición “*Ocaña 1973-1783: acciones, actuaciones, activismo*” comisariada por Pedro G. Romero, en el Palau de la Virreina, donde se expuso una mínima parte representativa de esta. Su última obra realizada en acrílico se pudo ver de forma casi completa en la exposición retrospectiva *Ocaña. Pinturas*. Realizada en el Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC. Madrid. 1985.

género artístico novedoso e independiente.²¹⁹ En la fecha en que Ocaña realizó el libro, no era una práctica extendida en el panorama artístico tal y como lo conocemos hoy en día, por tanto, tomamos esta obra como un ejemplo innovación en su producción. La pieza podemos clasificarla en la tipología de *libros intervenidos o reciclados*²²⁰, ya que está realizada sobre un ejemplar de la novela *Siddharta*, de Hermann Hesse, con intervenciones pictóricas con pintura acrílica en todas sus páginas.²²¹

Sin duda alguna, es en este último año, a partir del uso de la pintura acrílica, cuando apreciamos claramente una evolución y un estilo propio dentro de la obra pictórica de Ocaña.

Es también en esta etapa cuando la construcción escenográfica, su imagen proyectada en diferentes medios y otros lenguajes escénicos usados con anterioridad van actuando en conjunto, configurando una matriz generadora de sentidos; suponen una integración de los lenguajes y una interpretación de trayectorias poéticas a partir de figuras sensoriales, producidas en el transcurso de una idea que sabe reunir las condiciones para una acción que se aparta de los modelos tradicionales.

Tomamos prestadas las palabras del crítico de arte Alfonso Muñoz- Cantos:

*“En este momento me interesa más enjuiciarlo como artista [...] me gustaría afirmar una cosa: no sé si Ocaña sabía pintar o ha aprendido por exigencias de su propia imagen, pero lo cierto es que hoy día es un buen pintor.”*²²²

3.1.2. Configuración de su estética: las influencias.

El verdadero resultado de Ocaña, al igual que en otros muchos creadores, puede diseccionarse como un conglomerado de influencias que aportan al fin último los

²¹⁹ El libro de artista es una forma de expresión plástica surgida en la segunda mitad del s. XX; más concretamente en 1963, cuando Edward Ruscha, realiza la primera edición de *Twenty-six Gasoline Stations* (26 Estaciones de gasolina); y en 1966 *Every building on the Sunset Strip*, (1.000 ejemplares desplegables en acordeón). En: JAMESON, I. *Historia del libro de artista*. [En línea] [Consultado: 30/04/2013] <<http://www.redlibrodeartista.org/Historia-del-libro-de-artista-de>>

²²⁰ Están realizados a partir de libros de ediciones normales a los que se intervienen pintando, recortando, pegando, se manipula un libro de edición normal hasta convertirlo en un ejemplar único, pero sin destruirlos como libro, se les concede una segunda vida como obra de arte. ANTÓN, J.E. *Libro de artista. Visión de un género artístico*. [En línea] [Consultado: 30/04/2013] <<http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es/>>

²²¹ Véase catálogo, Ilustración 307. (p. 279).

²²² MUÑOZ- CANTOS, A., “Ocaña, la primavera”. *Artes Plásticas*, nº 52, Barcelona, 1982. p. 41.

ingredientes necesarios. Como hemos visto, desde una primera etapa Ocaña se deja atraer por una estética cercana a lo académico, con intentos formales de representaciones preestablecidas, convencionales, aunque, si bien es verdad, que marcadas ya por un trasfondo simbólico claramente personal. Pérez Ocaña nace ya en un mundo de influencias, su Cantillana natal le aporta una formación sensorial que le acompañara toda su vida y formará, sin duda alguna el bagaje expresivo de toda su obra; símbolos como las vírgenes, ángeles, viejas, rostros, etc... que posteriormente analizaremos, fueron una influencia iconográfica permanente, extrapolada en multitud de expresiones artísticas diferentes, muestra de la ya mencionada característica multidisciplinar.

La pintura de Ocaña, autodidacta y personal, estuvo en su origen falta de referentes contemporáneos hasta el establecimiento del artista en Barcelona, donde el contacto con otros compañeros artistas, unido al panorama cultural a nivel expositivo y divulgativo que le ofreció la ciudad, le permitió entrar en contacto con un universo pictórico rico y variado. Lejos de los tradicionales estilos barroco y costumbrista que el pintor conocía en su Cantillana natal, en Barcelona entra en contacto directo con las tendencias más actuales que estaban desarrollándose en España²²³ en esos años: con el informalismo abstracto, la pintura gestual y materia, la nueva figuración, el arte conceptual... todo un repertorio de tendencias artísticas y pictóricas con las que Ocaña no se identifica en planteamientos intelectuales ni estéticos y por tanto no muestra ningún interés ni atracción hacia ellas.

Ocaña, obviando las prácticas pictóricas coetáneas, sigue aferrado a la realización de una pintura figurativa con la que poder narrar y transmitir todo su mundo, pero abandonará sus tímidos intentos de pintura academicista a favor de una evolución formal y estética, consciente de la necesidad de imprimir cierta apariencia moderna y contemporánea a su pintura.

El artista andaluz descubre su fuente de referencias en las grandes vanguardias europeas de siglo XX que descubre en Barcelona a través de exposiciones, libros y catálogos que aportarán a Ocaña las líneas estéticas sobre las que sustentar su pintura. El pintor sevillano va incorporando a su pintura resultados estéticos en cuanto a resolución de formas y cromatismo de pintores fauvistas, sobre todo de Matisse; expresionistas alemanes, como Kirchner, Jawlensky o Max Pechstein, entre otros; el

²²³ Consúltese epígrafe: 2.3. Contemporáneos de Ocaña. El arte en la Transición. p. 87- 96.

expresionismo de la llamada “Escuela de París” con Modigliani y Marc Chagall; y la pintura naif de Henri Rousseau.



Fig.3.2. A. Jawlensky. *Cara en azul* 1912.



Fig.3.3. Modigliani. *Gitana con niño*. 1918.

Debido a este conglomerado de influencias y recursos plásticos, unido al anacronismo que supone su asimilación, la pintura de Ocaña es difícil de clasificar y acotar en un determinado estilo o corriente artística, aunque desde sus primeras obras, se califica y se cita en múltiples apariciones y entrevistas en prensa como pintura naif. Ferrera en su estudio ratifica ese calificativo:

*“color e ingenuidad en el tratamiento de sus personajes, hacen de esta obra una típica representación del arte más vivo y sincero, para muchos el estilo naif.”*²²⁴

Ciertamente la obra de Ocaña mantiene varias premisas que la dirigen hacia el principio fundamental de la pintura naif. La denominación naif (del francés *naïf*, 'ingenuo') se aplica a la corriente artística caracterizada por la ingenuidad y espontaneidad, el autodidactismo, los colores brillantes y contrastados, y la perspectiva acientífica captada por intuición. En muchos aspectos, recuerda (o se inspira) en el arte infantil, muchas veces ajeno al aprendizaje académico. El concepto naif en la obra de Ocaña es muy diferente, se manifiesta en la ingenuidad que caracteriza a su vida y su pintura, ingenuidad que se formaliza en una falta de conocimientos técnicos y teóricos:

²²⁴ FERRERA J. A., op.cit. p. 60.

le falta o prescinde de un sistema de perspectivas, así como un criterio de las proporciones determinadas.

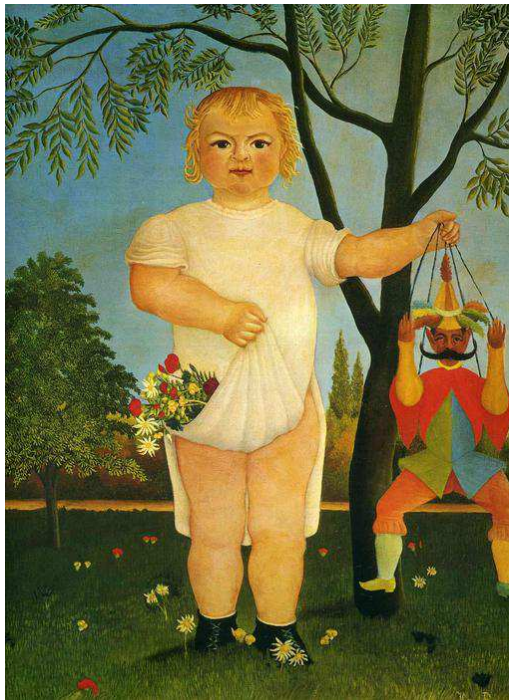


Fig.3.4. H. Rousseau. *Niño con marioneta*. 1903.

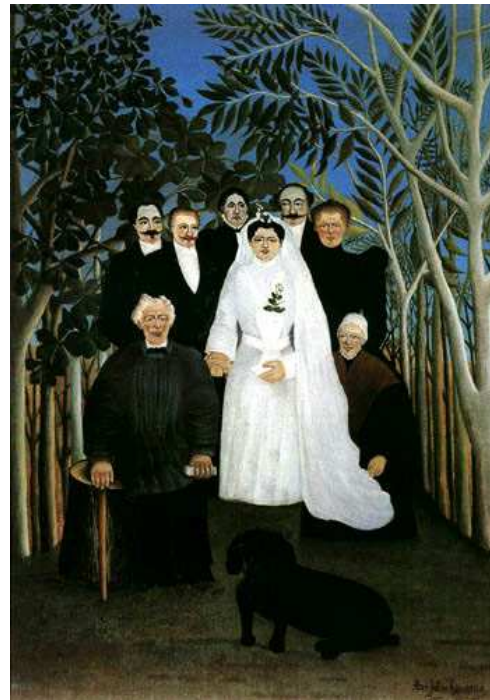


Fig.3.5. H. Rousseau. *La boda*. 1905.

Lo naif se ha asociado, en muchas ocasiones exageradamente, con el llamado "arte primitivo" y con el "arte infantil". El concepto de lo naif no sólo se circunscribe a lo cándido y la ingenuidad sino también a una placentera sencillez que, en el arte, se sintetiza por la revalorización de las expresiones más directas a los sentidos del espectador; así colores, composición, temática, todo sufre una simplicidad tambaleante y a la vez una profundidad léxica que abre grandes dimensiones en la interpretación de aquellas obras. En este sentido lo naif puede estar dado por dos motivos distintos aunque no excluyentes: en primer lugar una ignorancia o desconocimiento ("ingenuidad") respecto a las técnicas y teorías para realizar obras de arte, como es el caso de Ocaña, y en segundo lugar por una búsqueda (consciente o no) de formas de expresión que evocan a la infancia y en tal caso la sencillez aparente es un elaborado esfuerzo de evocaciones. En este segundo caso no podemos incluir la obra de Ocaña, ya que aunque su obra haga reiteradas alusiones a la niñez y al sentimiento infantil, no es la intención de Ocaña emular sus calidades plásticas y expresivas.

Aunque el genuino naif por definición no puede tener motivos predeterminados, suelen darse, debido al ambiente cultural en que surge, temáticas relacionadas con la

vida campesina, la vida familiar, las costumbres, las tradiciones y la religión, representados siempre con gran imaginación y vivacidad. Quizás ésta sea la característica naif más propia y genuina del arte de Ocaña, la predilección por la expresión popular, las costumbres y tradiciones de su Andalucía y Cantillana. Entroncamos aquí con una concepción personal del arte popular o mejor dicho de la expresión de un pueblo que no debe confundirse con la del propio artista, pues, si bien Ocaña se influyó de las manifestaciones de aquella sociedad, ésta nunca lo consideró especialmente representativo de su cultura. En palabras de G. Carlo Argan:

*“el primer corolario de este postulado es que no deben tomarse por arte popular, en sentido de expresión de una iniciativa estética popular, las llamadas representaciones ingenuas, el llamado art naif, en cuanto son simplemente representaciones a nivel divulgativo...”*²²⁵

Desde ese punto de vista a Ocaña le ocurrió como al artista con el que comparte muchas semejanzas expresivas, Marc Chagall, ambos le cantaron (desde una polifonía de las formas y el color) a su pequeña aldea en la que nacieron y jugaron; esa pequeña tierra que es, en últimas, la única república que tiene todo hombre: su infancia. En palabras del propio Ocaña:

*“me inspiran los montajes callejeros, los cabezudos, los viejos jugando a las cartas, la gente volando... y Chagal no tiene mucho que ver con mi pintura. Yo no soy un pintor naif, desde luego, eso no es verdad. Yo soy un pintor entre expresionista y fauvista. No sé muy bien dibujar. Dibujo a mi manera, pero si supiera dibujar bien, creo que no dibujaría tampoco perfecto porque no me gusta.”*²²⁶

Ocaña siempre renegó de la calificación naif de su pintura, como acabamos de ver en la anterior cita y otras muchas declaraciones que se suceden en entrevistas y noticias de prensa²²⁷, quizás por ignorancia o por tener una consideración errónea del movimiento naif. Pero sus hechos y su pintura contradicen a sus palabras; podemos

²²⁵FRATINI, F., (ed.); CIRESE, A.; ARGAN, G. C.,[et al.] *Arte Popular Moderno*. Sevilla: Editorial Doble. 2004. p. 15

²²⁶Declaraciones de Ocaña donde niega el calificativo naif de su pintura, reproducida en: JACCARD-BEUGNET, A. y DOMON, M. T., *op. cit.* p. 27.

²²⁷Las alusiones y titulares en prensa calificando a Ocaña como pintor naif eran frecuentes, al igual que eran frecuentes las declaraciones del artista rechazando tal calificativo como vemos en las declaraciones de Ocaña en su película documental y diversas entrevistas televisivas y escritas.

decir que la pintura de Ocaña está más cercana a los planteamientos naif y la pintura de Chagall, aunque él personalmente lo negara, que a corrientes expresionistas y fauvistas, a las que sólo les une ciertas relaciones estéticas, alejándose mucho de sus planteamientos.

Al fauvismo le unen lazos estéticos que propugnan el color como principal elemento de composición en el cuadro, el uso de colores planos y puros, o la simplificación de formas; pero evidentemente no comparte los planteamientos y valores que dan origen a este movimiento de vanguardia. Igualmente ocurre con la obra de los expresionistas, Ocaña encuentra otra fuente de recursos que va incorporando a su pintura, adquiriendo de cada pintor el elemento que cree oportuno, como la deformación expresiva y el interés por el color, el dinamismo y el sentimiento. Aunque con el expresionismo mantendrá una idea común, ya que en la pintura de Ocaña, al igual que en la de los expresionistas, lo fundamental tampoco era reflejar el mundo de manera realista y fiel sino, expresar su mundo interior, transmitir sus emociones y sentimientos más profundos. De los pintores expresionistas, sin duda el que ejerce una mayor influencia sobre Ocaña es la obra de Chagall, con el que además podemos establecer interesantes vinculaciones.

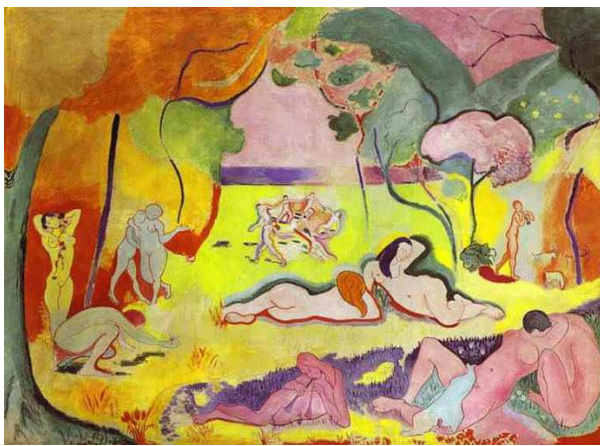


Fig.3.6. H. Matisse. *La alegría de vivir*. 1906

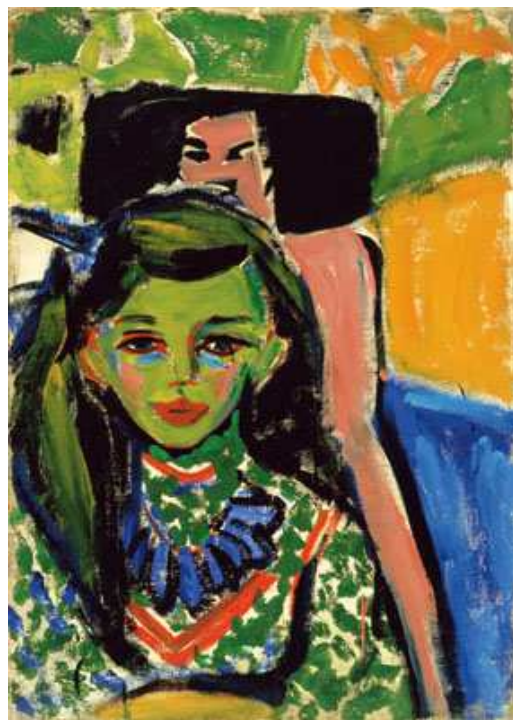


Fig.3.7. Kirchner. *Fränzi ante una silla tallada*. 1910

Nos detendremos ahora en analizar de una forma más profunda los paralelismos entre Chagall y Ocaña, con vinculaciones estéticas, pero también con un trasfondo iconográfico y vivencias personales con puntos en común. La admiración de Ocaña hacia la pintura de Chagall originó continuas comparaciones entre la obra del sevillano y la del pintor ruso, incluso en el acto de inauguración del gran mural de Ocaña en la Bodega Bohemia, el artista Joan Brossa declaró: “*Ocaña es un Chagall andaluz*”²²⁸, a lo que la crítica de arte María Luisa Borrás agregó: “*un Chagall andaluz, pero con mucha más imaginación.*”²²⁹ Entendemos la matización de Borrás referente a la imaginación de Ocaña, como alusión a la construcción de un mundo iconográfico carnavalesco e inventivo, basado en muchas ocasiones en la aplicación del travestismo en ámbitos inusuales como la religión. En ese aspecto, podemos apreciar que los recuerdos e iconografía usada por Chagall se inspiran en una representación más formal de los elementos.

Resultan curiosos ciertos aspectos paralelos en las vidas de estos dos artistas, pues, aunque buena parte de ella transcurrió fuera de Rusia, Marc Chagall, convirtió su tierra natal, sus tradiciones y símbolos en protagonistas absolutos de su labor artística, lo mismo que posteriormente haría Ocaña durante su vida en Barcelona.

Un buen ejemplo de ello es la obra *La aldea y yo*, pintada en París pero vinculada al recuerdo de su patria y de la comunidad judía en la que nació. Junto a una iconografía personal y recurrente (corderos, vacas, hombres de campo...), se advierten los rasgos que definen la obra de Chagall: la síntesis entre los nuevos lenguajes pictóricos y la imaginación popular.²³⁰

Ocaña, al igual que Chagall, nunca dejó de ser un niño y un provinciano, porque el amor que tuvo por su pueblo y la fidelidad que sintió por su infancia, hicieron que su arte

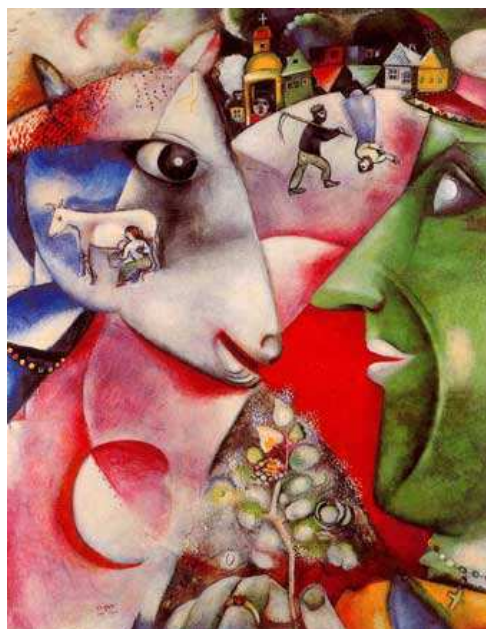


Fig. 3.8. Marc Chagall. *La aldea y yo*. 1911.

²²⁸ IBARZ, J., “Fandangos de Ocaña en la Bohemia”. *Tele/Expres*: Barcelona 28 de octubre de 1978. p. 30.

²²⁹ *Ibidem*. p. 30.

²³⁰ BACH, E. [et Al.], *El mundo del arte. Autores, movimientos y estilos*. Barcelona: Océano, 2004. p. 203.

fuera universal e inactual. En este sentido, seguimos a Sócrates cuando afirmó que *sólo aquel que se conoce a sí mismo, llegará a conocer a los demás*. Parafraseando esta máxima, podríamos argüir que solo aquel que conoce su pueblo, podrá llegar a comprender e interpretar con intensa y profunda sensibilidad los otros lugares en los que habita el resto de la gente. El arte le permite al hombre transitar poéticamente por la tierra y hacer de esta su morada, y fue exactamente eso lo que logró Chagall, quien *quedó marcado por su origen judío y la vida aldeana*.²³¹ Esta reflexión podemos aplicarla a Ocaña, que quedó marcado por su origen andaluz y la idiosincrasia de su pueblo, y el perfecto conocimiento y asimilación de su cultura le permite habitar en otros contextos y hacerlos suyos.

La importancia de estos fuertes lazos con la tradición de origen están muy presentes tanto en Ocaña como en la de Chagall, y en ambos tiene un papel relevante la religión. La religiosidad de su familia, en la que él se crió fue fundamental y fundacional en su expresión artística. Son estos vínculos con lo sagrado los que le permiten un vuelo poético para remontarse a la interpretación de la muerte, que en uno y otro artista se manifiesta continuamente como metrónomo de la vida. Para Ocaña la muerte como abnegación que tortura y para Chagall la muerte que sufrió su pueblo en la segunda guerra mundial.

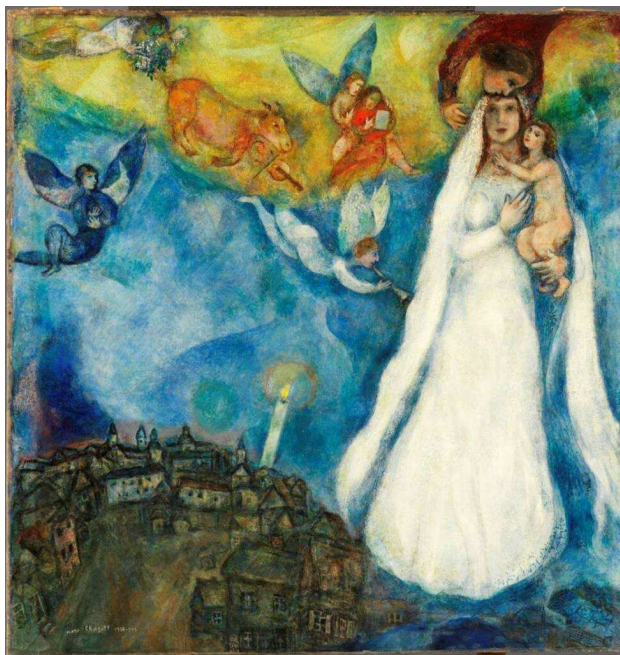


Fig. 3.9. Marc Chagall. *La Virgen de la aldea*. 1938-1942.

²³¹ SUCKALE, R., *Los maestros de la pintura occidental*. Colonia, Taschen, 2002. p. 693.

Un recurso iconográfico que ambos tienen en común es la representación de personajes y cosas volando. En Chagall, el vuelo es el que le permite remontarse por encima de los prejuicios y prelecturas de su tiempo, posibilitándole crear una magia con la cual transforma o metamorfosea la realidad. Es un recurso puramente poético e imaginativo que encontramos muy desarrollado en la iconografía de Ocaña, el vuelo es siempre una forma de percepción extraordinaria, una forma de estar por encima de las circunstancias y así comprenderlas mejor. Ocaña retrata continuamente monaguillos que vuelan, cometas y otros personajes, aluden intrínsecamente al propio autor reflejado como un cronista superior de la realidad que contempla²³². Ellos descubren lo singular en aquello que para la muchedumbre sólo es monotonía y obviedad.

Chagall era como Ocaña; alguien que no se sentía cómodo dentro de unos rieles que predeterminaban los accesos y las rutas que un hombre tiene para movilizarse dentro de la existencia. Ocaña fue un artista original y solitario que nunca se adhirió a ninguna escuela ni movimiento en particular, pero tampoco es permeable a sus influencias, exceptuando las de la abstracción total, otro punto en común con Chagall. Es esclarecedor como los distintos potenciales artísticos se influyen, potencian y contraponen, coincidiendo en el tiempo o como en el caso de Ocaña y Chagall con variaciones dimensionales espaciales y temporales muy diferentes.

3.1.3. Iconografía de la obra de Ocaña.

Para Ocaña su pintura tuvo siempre un pozo profundo de donde obtener referencias: la fuerza arrebatadora del mundo de las tradiciones y de la cultura popular de su Cantillana natal. Con toda una carga de símbolos iconográficos populares consigue, al igual que el genial Chagall, hacer suya la vanguardia o cuanto menos personalizar las formas que ya no son de nadie más que del propio Ocaña, él mismo reconocía:

²³² Véase catálogo de obras, ilustraciones 156- 157 (p. 237).

"... que no quería ser un pintor de vanguardia- recuerda María José Wynn- sino un pintor de la España que conocía." ²³³

De hecho, su obra no comienza a ser reconocida y tenida en cuenta hasta que no la respalda con el bagaje vital del artista. Puede resultar significativo que dos de las personas que más conocieron su obra y comenzaron a trabajar sobre su biografía viviendo aún Ocaña, no se adentren en su faceta como pintor, y sin embargo sí nos presenten el mundo que Ocaña recrea en sus obras, su iconografía, pero haciendo extensible esa iconografía propia de Ocaña a sus exposiciones y a su propia vida.

"ya describimos con que esmero Ocaña prepara sus exposiciones. Hay que recordar bien que la misma exposición no es lo esencial: toda gestación, la preparación forman parte íntima de la vida cotidiana del pintor. No puede disociarse de sus montajes, de sus sueños, de su infancia, por decirlo todo de su ser entero.

*Ocaña vive entre sus cuadros, y sus cuadros viven a través de él. De tal hecho brota esta impresión de honradez, de pureza fundamentales. Ocaña no vive diferente de lo que expresa, y no expresa nada más de lo que es, profundamente, sinceramente."*²³⁴

Interpretando las palabras de sus biógrafas podemos apuntar que la obra pictórica de Ocaña cobra sentido a través del propio artista. El pintor expresa en sus cuadros lo que transmite en sus exposiciones, en sus montajes, intervenciones y performances. Habría que advertir aquí su faceta reivindicativa, su compromiso con la marginación y uno de los temas omnipresentes en la obra de Ocaña, la homosexualidad como reclamo de la libertad personal.

Nuestro artista contribuye a destapar una nueva forma narrativa sobre el cuerpo social de los años 70 en el que confluyen nuevas y viejas formas de conducta generacional, cultural y religiosa. Uno de los documentos visuales más conmovedores que se han hecho sobre la Transición Democrática española ha sido a través de la figura del pintor en su película *Ocaña, retrato intermitente*²³⁵. La reivindicación de le libertad sexual desde el prisma afeminado de "la pluma", queda reflejado en este film.

²³³ FERNANDEZ, Julio, "Retrato de la vida y obra de Ocaña." *El periódico de Catalunya. Dominical*. Barcelona. 1985, p. 22.

²³⁴ JACCARD- BEUGNET, A. y DOMON, M. T., op. cit. p. 26.

²³⁵ PONS, V. *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DD (85 min).

Ocaña, pintor travestido, marginalizado, encuentra su propio espacio de representación cultural y su libertad personal precisamente en las Ramblas barcelonesas, aunque su realidad fue, como se ha comentado anteriormente, la Cantillana de los años 50 y 60, circunstancia que marca y estructura toda su vida, pues a lo largo de su obra se manifiesta una casi obsesión por los elementos iconográficos que le han marcado desde su niñez.

Como si desde las ramblas de Barcelona sobrevolara las cotidianas escenas del día a día popular de su Cantillana natal, Ocaña integra en cada obra parte de su personal relación con esta tierra, continuamente se repiten en su obra las tradiciones andaluzas, las escenas con las viejas mantoneras, los niños, los monaguillos, las Vírgenes, las estrellas, la luna y el sol -el sol de estos lares-, con una dimensión muy diferente de la que muestran como pensamientos descontextualizados. Son un guiño de felicidad, el triunfo de la alegría, de la sabiduría popular, de la inocencia y de la virtud de la ingenuidad que a todas voces proclaman la libertad humana tan ansiada por nuestro artista:

“Es que todo eso es como una poesía, como tradición, superstición,... y yo lo mezclo todo eso con mi pintura, me recuerda a todas las cosas de mi pueblo, las fiestas, los casamientos, los bautizos, los entierros. Todo eso es parte de mi pintura, parte de mi vida, por eso yo mezclo cementerio, con alegría, con cante, con bautizo, con borrachera, con romería y con folclore.”²³⁶

Su “libertad personal” pasaba inexorablemente por la aceptación de su condición sexual, muy particular, como todo en Ocaña, pues ni siquiera aceptaba la palabra homosexual: “yo no creo en la homosexualidad, creo en las personas”²³⁷, decía convencido. Pero la realidad que vivió fue muy diferente, acostumbrado a convivir con un rol social de la “mariquita religiosa” que se ocultaba tras el mundo de las vírgenes, altares y cirios (intentando pasar desapercibido a la vez que llenaba su vida con trazos de feminidad, que aunque unidos a lo religioso, tan relacionados estaban con el mundo de la mujer) su aspiración de artista le extrapolaba a un mundo más libre y más sincero. Ocaña representa su homosexualidad en la pintura a través del gusto femenino, evitando el tópico homosexual de lo carnal. Opta por representar la feminidad del travestismo, a

²³⁶ PONS, V., op. cit.

²³⁷ *Ibíd.*

través de los elementos característicos de las mujeres de su pueblo tales como mantillas, peinetas, flores, trajes de flamenca y mantones, atuendos que aplica habitualmente a los retratos de sus amigos más cercanos como podemos ver en la interesante serie de *Retratos con mantilla*,²³⁸ o a sus propios autorretratos, como documento pictórico del travestismo de sus disfraces²³⁹ y performances.

*"Ocaña supo mantenerse distanciado de lo que llamaba "las formas estéticas mariconas". Aunque hizo de su homosexualidad una bandera, nunca cedió en su pintura a la broma fácil o al guiño para entendidos"*²⁴⁰

¿Quién duda que Ocaña fuera quizás uno de los mejores representantes de ese espíritu andaluz de "mariquita loca"? Una forma de vivir la homosexualidad o la única medianamente permitida, una figura anacrónica y contradictoria hoy en día, pero totalmente fundamental en el ideario social de la Andalucía del siglo XX. Demuestra lo necesario que era esa particular percepción del ámbito femenino-folclorista y esa admiración por lo ostentoso, lo "rico", esa construcción jerárquica, iconográfica y tradicionalista de su mundo que tan bien definía a esa mariquita inculta pero gran conocedor de lo exquisito, lo artístico o lo sublime; pues a pesar de su decadente marginalidad, iba unida al lujo, la ostentación y el glamour como pocas cosas.

Ocaña fusionó esa cultura con su arte como nadie, concitando las contradicciones, ironías y hechizos de lo más antiguo para convocar lo más moderno. La ironía, la caricatura y el esperpento, todos palos que Ocaña tocó con soberano dominio en sus conocidas performances, eran el mejor camino permitido para manifestar su homosexualidad, que derivó hacia la sensibilidad camp. En cambio, en su pintura Ocaña se muestra mucho más recatado y espiritual, fijando su mirada en la cultura andaluza más pura.

"En Andalucía, donde hay tanto arte y tan maravilloso, no se le presta la atención que debería prestar a las cosas, por ejemplo, los intelectuales cuando hablan

²³⁸ Véase catálogo de obras, ilustraciones 72- 82 (pp. 214-216).

²³⁹ Véase catálogo de obras, ilustraciones 118 y 119 (p. 226).

²⁴⁰ FERNÁNDEZ, Julio. op. cit. p. 22.

del arte en Andalucía, [...] no se dan cuenta de lo sencillo, de las calles, de las casas blancas, de las viejas que son como filósofas en las puestas sentadas.”²⁴¹

Su arte conlleva una revolución poética que permite a los demás hombres intensificar o amplificar la vida gracias a que con sus colores y trazos, abre las puertas de la percepción.²⁴² El mundo de la cultura tradicional andaluza esconde para Ocaña las mejores esencias del ser humano, aunque recubierto de supersticiones, como las del mundo de los entierros, liturgia necrológica donde los monaguillos portaban más o menos velas dependiendo de la jerarquía social del difunto. Igualmente aquellos niños, encarnaban la ilusión y los sueños de un pueblo que debía comenzar a despertarse de un aletargado dominio caciquista. O en contraposición las Viejas, en femenino, pues representan el preclaro dominio del matriarcado cantillanero en la continuación del famoso “pique”²⁴³ que disputan ancestralmente sus devociones veraniegas. Y finalmente los rostros, tan presentes en su producción que delatan a Ocaña como un perfecto analista humano, sus retratos²⁴⁴, pese a las diferencias estilísticas o de color que plantean en sus diferentes momentos, mantienen una constante en la representación; expresan la personalidad del retratado por medio de elementos afines, una prenda, una postura, una afición o devoción, un carácter que lo hace reconocible con independencia de su aspecto.

“Monaguillos airosos colgados de una cometa, a sus viejas impávidas y tristes, a sus chulos descamisados, a toda su imaginería tan peculiar (esta Rocío que es una auténtica Virgen románica, su Asunción gloriosa, y su Divina Pastora voladora, este crucificado desnudo o esta Moreneta con la escolanía llena de claveles rojos) La alegría de vivir y la luminosidad propias de la gente y tierra andaluza (¡Ay, Cantillana, Cantillana como te quiere y odia Ocaña!) Están siempre presentes en su pintura.”²⁴⁵

²⁴¹ CHAMORRO, P. *La edad de oro*. [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.).

²⁴² Este es un título de un libro de Aldous Huxley, inspirado en un poema de William Blake, el cual, en una de sus líneas, dice: *Si las puertas de la percepción fueran abiertas el hombre percibiera todas las cosas como son, infinitas*.

²⁴³ Nombre popular que recibe la rivalidad o enfrentamiento entre dos hermandades religiosas. En el caso de Cantillana, pueblo natal de Ocaña, la rivalidad se produce entre la hermandad de la Asunción y la hermandad de la Pastora.

²⁴⁴ Véase catálogo de obras, apartado A- Retratos. Ilustraciones: 24- 111 (pp. 201- 223).

²⁴⁵ TORRUELLAS, P. *Exposición de Ocaña 1982*. Proyecto de la exposición “La primavera”, documento inédito. Barcelona, 1981. [Archivo Nazario].

¿Cuánta carga de alegría contiene una bulliciosa procesión mariana? ¿Cuánta de tristeza un entierro de pueblo? Sus significados en Ocaña se diluyen pues se adoptan como escenas ejemplificantes hacia el convencimiento de una liberación personal, desde el momento en que su autorretrato aparece en ellas dando testimonio de su vital pretensión.

Iconográficamente podemos advertir muchos de estos símbolos en su pintura ya que aquellos que podemos considerar fundamentales fueron perennes durante toda su carrera. Es el caso de la representación de viejas, ya se ha comentado como el propio artista las consideraba como “*filósofas en las puertas sentadas*” y cómo ese carácter de ancianidad es relacionado, no solo con el significado iconográfico ancestral de la sabiduría, sino también usadas como símbolos de la astucia, de la bondad y rectitud femenina a la vez. Es un símbolo muy maternal y ciertamente entroncado con el lenguaje de Lorca, aunque Ocaña contradictoriamente lo niegue:

*“Pues que sepan esos señores que mis figuras no son lorquianas, sino mías y de la nostalgia de mi niñez.”*²⁴⁶

En las obras *Vieja de luto*²⁴⁷ o *Aquelarre*²⁴⁸, puede verse con claridad que el tratamiento envuelto de las figuras de las viejas representan un sólido bloque, un pensamiento seguro, una firme posición y, en definitiva, una representación del mundo familiar jerarquizado de la cultura popular andaluza.

*“Me gusta pintar viejas, pintar arrugas, es como pintar la historia de quien ha vivido.”*²⁴⁹

Las figura de la vieja aparece generalmente relacionada con las escenas que podemos denominar de entierros, aquí se engloban féretros, escenas de duelo, velas, imágenes del cementerio²⁵⁰, de los nichos y lápidas, y toda la tétrica escenografía mortuoria que tanto gustaba recrear a Ocaña. Las viejas se vinculan a los entierros como las fieles cumplidoras de la disciplina litúrgica, aparecen agrupadas dando el

²⁴⁶ FERNÁNDEZ, Julio. “Retrato de la vida y obra de Ocaña.” *El periódico de Catalunya. Dominical*. Barcelona. 1985. p. 22.

²⁴⁷ Véase catálogo de obras, ilustración: 63 (p. 211).

²⁴⁸ Véase catálogo de obras, ilustración: 139 (p. 232).

²⁴⁹ JACCARD- BEUGNET, A. y DOMON, M. T., op. cit. p. 27.

²⁵⁰ Véase catálogo de obras, ilustración: 136 (p. 231).

tradicional apoyo moral mientras recrean una sarta de ancestrales gestos de complacencia que ayudan a dramatizar el momento en una escenografía sin guión, popular y tan rica que sedujo desde niño a Ocaña.

*“Para mí el cementerio significaba como el paso de la vida a la muerte... las tumbas, los ángeles esos tan estáticos, las mujeres como lloran en mi país, o sea, en Andalucía.”*²⁵¹



Fig. 3.10. Fragmento del mural que Ocaña pintó en el colegio “La Esperanza” de Cantillana, donde apreciamos la alegre “chiquillería” de niños juguetones, tímidos, soñadores, “diablillos”... toda una representación del mundo de la infancia a la que tanto recurre Ocaña retratando a los más pequeños con diversos atuendos, sobre todo como ángeles y cometas; el vuelo está muy presente en la obra de Ocaña. Mural completo ilustración nº: 157 (p.237).

Ángeles, niños y monaguillos, otro gran grupo simbólico que Ocaña utiliza entorno al significado de la plenitud. Para Ocaña la evocación infantil no es pretenciosa sino más bien retrato de una etapa de felicidad y por lo tanto cercana a la plenitud:

*“Y me atraen mucho los niños para pintarlos. Creo que los niños no son tan puros como dicen; son un poco perversos.”*²⁵²

La figura de un niño tiene que ser relacionada con la ingenuidad, pero a su vez esta puede ser entendida como candorosa expresión de la inexperiencia o -desde una perspectiva más “ocañista”- con la alegría del que puede usar todo el tiempo del mundo para descubrir todo aquello que no conoce. Su infancia fue feliz y determinaba tal felicidad hacer lo que verdaderamente quería aunque fuese cuestionado por sus propios amigos:

²⁵¹ Ocaña en: PONS, V. *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Procesa, Teide P.C., 1978. (85 min.)

²⁵² JACCARD- BEUGNET, A. y DOMON, M. T. op.cit. p. 27.

“Para ellos un tío que hacía pasos por las calles en primavera cuando pasaba la Semana Santa o que hacía carrozas de algodón, no era nada normal.”²⁵³

Las figuras infantiles son puestas continuamente de manifiesto en su obra, son ejemplos claros el cuadro *Retrato de hermanos*²⁵⁴ o la serie de monaguillos²⁵⁵. Las versiones de ángeles y monaguillos están vinculadas a su propia infancia, concretamente la iconografía del monaguillo a su peculiar frustración de no haber sido monaguillo parroquial, habría que entender esta figura en el ámbito popular e infantil como todo un rango de prestigio, pues gozaban de la participación directa en los múltiples oficios religiosos que llenaban el día a día de los pueblos y además percibían pequeños honorarios o estipendios. Es lógico que aquel Ocaña niño soñara con ser monaguillo y así estar más cerca que nadie de las sublimes tablas del escenario religioso.

Fue tal el fetichismo de Ocaña con la figura del monaguillo, que en una de sus obras más significativas, *Mi velatorio*²⁵⁶, el artista pinta su propio velatorio, toda una premonición, y se autorretrata muerto vestido de monaguillo, sobre un mantón de manila. La carga iconográfica de esta obra es enorme, ya que supone casi un compendio de fetiches y elementos iconográficos destacados. La muerte se hace presente en el cuerpo de Ocaña aparece velado por sus amigos más cercanos, representados como ángeles, entre los que retrata a Fernando Roldán, Camilo, Nazario, Alejandro Molina, Perico, Pep Torruella y José M^a Caralt y varios travestis con disfraces y mantillas que unen la muerte y la fiesta. Entre los elementos iconográficos aparecen la luna, los ángeles voladores con velas y flores, el mantón, su Cantillana natal, y su Virgen de la Asunción, toda una síntesis del ideario “ocañero”.

La relación de la simbología icónica de Ocaña con el mundo religioso es aún más profunda y se enlaza a su vez con la representación personal del tema de la homosexualidad y la admiración por el concepto mujer-madre. Iconográficamente está claro: la representación de “las Vírgenes” de Ocaña, como expresión del folclore popular andaluz es enlazada genialmente con el símbolo materno, como percibimos en las palabras del artista:

²⁵³ Ocaña en: PONS, V. op. cit.

²⁵⁴ Véase el catálogo, Ilustración 48 (p. 207).

²⁵⁵ Véase el catálogo, Ilustraciones 197- 204 (pp. 248- 249).

²⁵⁶ Véase el catálogo Ilustración 117 (p. 226).

*“Andalucía es la tierra de María santísima, pero en realidad es la tierra de la madre.”*²⁵⁷

Para Ocaña la representación de la Virgen va unida a un concepto difícil de explicar pues integra lo suntuoso, lo popular, lo regio, lo bello, lo maternal, lo sublime, lo terrenal, lo espiritual y carnal, de hecho podemos comprobar sus representaciones de la virgen madre, virgen con falos²⁵⁸, vírgenes festivas o tristes y sus ponderadas obras interpretando a la Asunción Gloriosa²⁵⁹ y la Divina Pastora de Cantillana²⁶⁰. Al hilo de la entidad femenina o mejor dicho de “lo femenino” Ocaña se hace eco de una forma de vivir esta dimensión tremendamente cantillanera, es el conocido matriarcado, que no es otra cosa que la tradicional forma de ordenar, regir y educar la familia desde el prisma de la madre, encargada fundamentalmente de transmitir su devoción por una de estas dos imágenes a todos sus hijos. La mujer se encarga de organizar la casa, las fiestas, la educación de los hijos y hasta la economía con el objetivo de proyectar a sus descendientes una forma devocional y una pertenencia vinculante y vitalicia a uno de estos dos grupos, que protagonizan la rivalidad social de Cantillana desde 1800. Las muestras en su pintura de estas particularidades están desgranadas por toda su obra y la representación de ambas imágenes es numerosa, siendo curioso un detalle que apuntaba Pep Torruellas²⁶¹, siempre representó a la Divina Pastora tal y como se venera en Cantillana, interpretando su imagen barroca de principios del siglo XVIII, mientras que la Asunción, devoción a la que pertenecía por los vínculos familiares y sentimentales, no siempre la representó tal y como se venera en Cantillana, sino que optaba en multitud de ocasiones por una imagen más cercana –en cuanto a la composición y estética– a las sensacionales inmaculadas murillescas.

En sus cuadros fue donde Ocaña inmortalizó todas estas figuras, ideas, vivencias, sensaciones, acontecimientos, fiestas, ritos, atuendos, personajes,.... Toda su rica y personal iconografía que irá desgranando no solo en sus cuadros, si no que cobrarán otras dimensiones. Como iremos viendo en los sucesivos epígrafes, sus personajes y “fetiches adquirirán corporeidad tridimensional en sus esculturas de papel maché; sus vivencias, fiestas y acontecimientos serán recreadas en exposiciones e

²⁵⁷ Declaraciones de Ocaña en: MOIX, TERCENCI. *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1DVD (27min.)

²⁵⁸ Véase ilustración 231. (p. 257).

²⁵⁹ Véase ilustraciones 19 (p. 200), 209 (p. 251) y 213 (p. 252).

²⁶⁰ Véase ilustraciones 214- 216 (p. 252) y 298 (p. 276).

²⁶¹ TORRUELLAS, P. Entrevista. Barcelona, 08/11/2012.

instalaciones; y sus ritos, sentimientos y atuendos invadirán las calles y espacios barceloneses en el cuerpo performático del artista. Pero en ninguna de esas disciplinas mantienen la pervivencia que hoy en día continúan manteniendo en su pintura.

3.2. LA EXPOSICIÓN COMO OBRA.

*“Toda esta exposición es como una sola obra, no hay cuadritos, hay mucha vida y trabajo. Y esto al pueblo le llega.”*²⁶²

La frase de Ocaña con la que iniciamos este capítulo sintetiza el concepto de obra de arte abierta y viva que propugnaba nuestro artista. Ocaña ante todo, como hemos visto en el capítulo anterior, se consideraba pintor, pero su concepto multidisciplinar y popular del arte hizo que no limitara sus creaciones a una producción pictórica, y concibe el espacio expositivo en su conjunto como materia de intervención artística sobre la que trabaja y crea, cuyo resultado final será la exposición, una obra con entidad propia.

Ocaña, a pesar de carecer de muchos conocimientos intelectuales y artísticos o ser un auténtico neófito en el panorama artístico contemporáneo, asumió rápidamente los nuevos conceptos y poéticas artísticas de su contemporaneidad y desarrolló una obra con ciertos paralelismos puntuales a las nuevas propuestas de la época. Su ingenuidad y escasa formación en la materia podría haberlo encauzado hacia una carrera de pintor frustrado e inadaptado a su tiempo, ya que la propuesta pictórica de Ocaña no guardaba ninguna relación con las corrientes de pintura informalista y abstracta que triunfaban en la época²⁶³, ni respondía a los cánones de pintura figurativa o académica tradicional. La intuición y genialidad de un artista como Ocaña consiguió que, sin renunciar nunca a su oficio de pintor y proponiendo sus cuadros como mercancía artística, su producción respondiera a la demanda cultural moderna y rompedora que solicitaba la sociedad. Sus exposiciones son el mejor reflejo de ello, como podemos extraer de las palabras de Pepa Roma en un artículo de prensa sobre su exposición en la Mec-Mec:

²⁶² PUIG, T. “Ocaña, ¿la terrible ascensión de un marginado?”, *Revista Ajoblanco* nº 27, noviembre, Barcelona 1977. p. 23.

²⁶³ Consúltese epígrafe 2.2 *Contemporáneos de Ocaña. El arte en la Transición.* pp. 87- 96.

*“Pero la exposición de la galería Mec-Mec es más que una exposición de pintura, ya que lleva aparejado un montaje escénico. El montaje, la ambientación revelan quizás mejor que los cuadros el fenómeno Ocaña. Un fenómeno según Ventura Pons que sólo ha podido darse en la Barcelona de hoy, una creatividad extrema que sale y sobresale del pueblo. Tras la puerta de un armario una cascada de hojas secas, en un recodo, margaritas frescas, tules, pañuelos, mantillas, un zapato, en cada rincón está presente su sensibilidad.”*²⁶⁴

A lo largo de este epígrafe iremos poniendo de manifiesto la certeza de las palabras de Pepa Roma referentes a la supremacía del “montaje” sobre la obra pictórica de Ocaña en el ámbito de sus exposiciones, presentándose como una propuesta mucho más completa y representativa del espíritu universal y transgresor que encarna la figura de Ocaña. La pintura se complementa y entra en interacción con el público a través del despliegue de medios e intervenciones sobre los nuevos espacios hasta conseguir un discurso común. Como veremos, esta interacción de medios que desembocará en las prácticas instalativas de Ocaña, se generará gracias a los aspectos intrínsecos de la cultura popular, base de la obra de Ocaña, y de las nuevas políticas y corrientes expositivas que nacen al amparo las corrientes artísticas alternativas y conceptuales.

3.2.1. Concepto expositivo. Derivas hacia la instalación.

Como vemos, no le fue difícil conciliar su proposición artística extraída de la cultura popular andaluza, de la fiesta colectiva y de la vida marginal, con el arte underground y alternativo que surgía promovido por la contracultura y la influencia del arte conceptual. El “fenómeno Ocaña” como denomina Pepa Roma en su artículo al cúmulo de expresiones artísticas y sociales que se concentraban en la producción expositiva del creador andaluz, unifica lo más tradicional del arte y las artesanías populares, con el concepto de arte universal y rupturista que promovían las nuevas poéticas.

²⁶⁴ ROMA, P., “Ocaña: Brilla la estrella gay”, *Tele-expres*, Barcelona, 16 de septiembre 1977, p. 21.

A principios de los setenta, en la I Muestra de Arte de Granollers se repartió un manifiesto con el título *A los artistas revolucionarios*, de Ferrán García Sevilla, en el que se planteaba:

*“Es preciso crear un arte que por sus características propias sea lo contrario de los objetos-mercancía: obras efímeras, obras-espectáculo, arte en la calle, obras que requieran la participación del público, happening, arte destructible, invenciones mentales, etc.”*²⁶⁵

Considerando la denominación de Ocaña sobre sus exposiciones como obras en sí mismas, podemos decir que responden en líneas generales a la propuesta que García Sevilla formula a los artistas conceptuales. Aunque Ocaña nunca se identificó con estas corrientes artísticas, y desde la relectura actual tampoco podemos establecer lazos de unión lo suficientemente justificados como para reconocer aspectos conceptuales en su obra; si podemos decir que se impregnó del nuevo panorama artístico que se estaba propugnando desde las políticas conceptuales para desplegar su mundo. El arte alternativo, alegre, vital y festivo que producía Ocaña en sus exposiciones llevaba intrínseco estos caracteres al ser montajes e instalaciones realizadas *in situ* para un determinado espacio, utilizando materiales pobres y tradicionales para su intervención, que sería destruida al finalizar la muestra (arte efímero) y convertir la exposición en una celebración festiva con música, interpretaciones, ceremoniales y actos escénicos con una importante participación del público (obras-espectáculo, arte colectivo y happening). Las premisas que defendía el arte conceptual no aparecían en la obra de Ocaña por imposición o moda, esas características son propias de la cultura, el arte y la fiesta popular andaluza sobre la cual el artista fundamenta sus creaciones. Las propuestas expositivas de Ocaña intrínsecamente ya eran partícipes del concepto de arte alternativo que se estaba implantando desde diversos sectores porque su propia cultura popular y festiva, aprendida en las manifestaciones ancestrales del pueblo, ya le había inculcado esos principios.

Ocaña sin compartir criterios ni asociarse a la práctica del arte conceptual, aprovechó y utilizó el cambio de concepto artístico en el público y en las galerías, y su

²⁶⁵ Ferrán García Sevilla, manifiesto universitario distribuido en la “1ª Mostra Internacional d’Art de Granollers” de 1971, recogido en: PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. p. 380.

multidisciplinar propuesta artística basada en la reactivación de la cultura popular y la identidad homosexual, fue acogida como transgresora, novedosa y representativa del arte underground barcelonés y español. Así pues, en el desarrollo y expansión de su producción, jugó un papel fundamental el nacimiento de las nuevas propuestas estéticas conceptuales y la aparición de las nuevas galerías y espacios surgidos para dar respaldo a estas proposiciones:

“La llegada de las nuevas poéticas pobres, efímeras y conceptuales acarrió el cuestionamiento del concepto de galería y el mercado de arte y exigió una nueva ética al artista. El cambio transformó el significado y la función del espacio de exposición, estableciendo una clara diferencia entre una sala o una galería de arte y un espacio de muestras alternativo con voluntad no comercial.”²⁶⁶

Paradójicamente, en Barcelona y Madrid, el cuestionamiento del mercado del arte que se vivió en los años setenta coincidió con un momento de crecimiento espectacular del número de galerías de arte que buscaban presentar un producto artístico nuevo y transgresor, paralelo al nacimiento de los llamados espacios alternativos, que surgieron sobre todo en Cataluña. Pilar Parcerisas repasa la actividad del panorama de galerías del momento, y señala cómo galerías barcelonesas y madrileñas, habituadas al informalismo, abren sus puertas a las nuevas propuestas conceptuales o de contenido político; o nacen nuevas galerías que desempeñarían un papel fundamental en la difusión de las nuevas poéticas, poniendo entre otros ejemplos a las galerías *4 Gats*, de Palma de Mallorca o la *Mec- Mec* de Barcelona, las cuales acogieron exposiciones de Ocaña.²⁶⁷

Advertimos como estas galerías presentaban un arte alternativo a los medios tradicionales de pintura y escultura, y aunque son galerías, es decir no abandonan su fin comercial, apuestan por un arte que conceptualmente reniega del mercantilismo. Ocaña a pesar de presentarse como pintor, tiene la oportunidad de exponer en varias de las galerías más valientes y transgresoras del panorama artístico citado por Pilar Parcerisas

²⁶⁶ PARCERISAS, P., op. cit. p. 324

²⁶⁷ A continuación reproducimos un fragmento del texto de Parcerisas donde hace referencia concreta a la galería Mec- Mec: “Hubo otras galerías en Barcelona que participaron puntualmente en este espíritu y se convirtieron temporalmente en espacios alternativos. Éste fue un fenómeno habitual a nivel internacional, que aquí practicaron espacios como la galería Ciento, en diversas ocasiones entre 1976 y 1981, y esporádicamente galerías como la sala Gaspar durante el periodo anterior, o la recién creada Mec- Mec (1976), en la calle Assaonadors. Esta última nació como réplica de Maeght y albergó, entre otras cosas, obras de Robert Llimós, Ocaña, el Gran Hotel de Mariscal y el grupo mallorquín de la revista *Neon de Sur*.”, en: PARCERISAS, P., op.cit. pp. 324-325.

como la galería *Quatre Gats* en diciembre de 1978, y en 1979 en la galería *Pata Gallo*²⁶⁸, en Zaragoza. En 1977 Ocaña presenta la exposición “*Un poco de Andalucía*”²⁶⁹ en la Mec-Mec, dirigida entonces por María José Wynn. Esta exposición supone la irrupción formal de la obra de Ocaña en el panorama artístico barcelonés. La exposición obtiene una notable repercusión en todos los medios: prensa, televisión y crítica. El hecho de que una galería reconocida en el ámbito del arte contemporáneo confiara en la obra de Ocaña como una de sus propuestas más serias y relevantes, fue determinante para poner en valor la obra de este artista desconocido aún para el público, oculto bajo la fama de travesti y personaje peculiar y revolucionario. Ésta faceta activista del artista generó otra producción en el arte callejero y performático paralelo a su obra plástica, y que estará estrechamente ligado a la espectacularidad y performatividad de sus exposiciones.

La exposición de la Mec-Mec es la primera oportunidad de Ocaña para desplegar todo su mundo y mostrarse como un artista serio y coherente en su obra. La propuesta de Ocaña es convertir el arte en una fiesta, Ocaña aportó la faceta alegre, festiva y popular a un panorama artístico que estaba olvidando la parte lúdica del arte. Emprende de forma clara y rotunda con esta exposición el ideario que marca su obra en todas las disciplinas, la recuperación de la cultura popular, de las tradiciones perdidas, de la religión, de las vivencias de la infancia,... extrapolando todo a un nuevo escenario y poniéndolo en relación con la modernidad. Los títulos de las exposiciones: “*Un poco de Andalucía*”, “*Color y fiesta popular*”, “*Incienso y romero*”, “*Viva la Virgen del Rocío*” o “*La primavera*”, evidencian el trabajo de reapropiación de elementos significativos de su tierra y su pasado, que en las exposiciones del artista descubriremos como una constante. La exaltación de la cultura popular andaluza y la religión serán los dos factores, de los que hemos propuesto en el inicio de este capítulo como fundamentos para la interpretación de su obra, que el artista transmite en sus

²⁶⁸ La galería PataGallo no ha sido citada por Pilar Parcerisas en su recopilación, pero está considerada una de las galerías más transgresoras de la época. Su actividad abarca desde 1978 a 1981 en Zaragoza. “*Fue un espacio alternativo de carácter experimental que sirvió de catalizador de multitud de iniciativas de arte contemporáneo; abarcaban desde la pintura, las instalaciones, las intervenciones de poesía visual, el arte correo y las ediciones de obra gráfica, promovidas por los propios artistas,* “. Cita en: Galería Patagallo. [En línea] [Consultado: 15/07/2010] <<http://exposicionesenzaragoza.blogspot.com/2008/03/sergio-abran-y-pata-gallo-caligrama.html>>

²⁶⁹ Véase el artículo de: PUIG, T., “Ocaña, ¿la terrible ascensión de un marginado?”, *Revista Ajoblanco* nº 27, noviembre, Barcelona 1977. pp. 21-23 y el programa conducido por Paloma Chamorro: *La Edad de Oro* [vídeo], RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.). (Incluye reportaje de la exposición comentada por el propio Ocaña con actuaciones en directo, realizadas para el programa Trazos, de RTVE en 1977).

exposiciones; la homosexualidad, tan presente en su pintura y sobre todo en su obra performática, queda relegada a un segundo plano en el ámbito expositivo.



Fig. 3.11. Instalación de un patio andaluz y “Cruz de mayo” en la exposición *Un poco de Andalucía*. Realizado con materiales efímeros y plantas naturales, pone en práctica las habilidades artesanales adquiridas en el pueblo. Ocaña travestido de flamenca utilizará esta instalación como escenario en las performances realizadas en directo a lo largo de la exposición, cantando, bailando e interpretando “teatrillos” populares. Véase catálogo, Performance 6, Ilustración 460 (p. 321). Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.

Para Ocaña no es moderno olvidar el pasado y aceptar la nueva cultura impuesta por las modas externas y artificiales. La modernidad y transgresión en Ocaña radica en potenciar la tradición más auténtica y poner en valor aspectos marginales o denostados por la sociedad. Si la sociedad margina y critica la cultura popular, las artesanías efímeras, las fiestas religiosas,... Ocaña las exalta hasta situarlas como tema de interés y debate entre las esferas culturales del momento. Todas las exposiciones de Ocaña a partir de la Mec-Mec tendrán la fiesta y cultura popular como base y serán el ejemplo de unión de tradición y modernidad, de pintura, escultura y performance con las nuevas propuestas del arte alternativo. (Fig.3.11)

A pesar del éxito de la obra de Ocaña en determinadas galerías abanderadas de las nuevas poéticas creativas, el artista no se dejaba asumir por el sistema comercial de las salas y marchantes, siempre buscó la apuesta más alternativa, además Ocaña, consciente de la importancia del montaje y escenografía de sus exposiciones, pretendía

ubicar su obra en otros espacios más acordes con sus propuestas, que el espacio aséptico de una galería.

Entre los años setenta y ochenta, propiciado por los novedosos conceptos de obra y discursos artísticos, surge una corriente expositiva que demanda nuevos e inusuales espacios para exponer la obra. Fábricas, estaciones, antiguos almacenes, viejas industrias y otras áreas en desuso, de mayor o menor calificación en valor patrimonial, se destinaron a la muestra de propuestas artísticas que, si bien no pueden ser clasificadas como alternativas, sí mantenían aún una distancia estética con el arte que se exhibía en museos y galerías comerciales. El espacio alternativo estableció nuevas relaciones entre arte y entorno, consecuencia de la aparición de una nueva generación de artistas cuya preocupación era trascender con una nueva actitud estética que obligara a transformar los conceptos de arte y espacio al mismo tiempo. Según Pilar Parcerisas:

“La palabra espacio sustituyó a la tradicional sala o galería y la palabra alternativo hacía referencia, sobre todo, a la distancia estética existente entre los medios más experimentales e innovadores utilizados en las propuestas que se ofrecían en estos espacios, y la pintura y la escultura que se exhibían en las galerías comerciales.

Las nuevas propuestas estéticas dejaron de proporcionar objetos para colgar en las paredes y empezaron a valorar el espacio como lugar que había que integrar en la obra. Un Arte de Acción, Pobre, Efímero o Conceptual que acabó por romper las normas de la bidimensionalidad de la pintura o la tridimensionalidad de la escultura. Frente a un arte comercial, vendible, se ofrecía un arte efímero, invendible. Realizado en contra de las normas de mercado.

El arte pasó a ocupar un espacio, creando de este modo un lugar para el arte.”²⁷⁰

La creatividad de Ocaña, se sitúa en una posición mucho más cercana a estas propuestas citadas por Parcerisas, que a la exposición de pintura tradicional. Los planteamientos alternativos de Ocaña, superan su habitual apego a la pintura y artes plásticas más ortodoxas, y ofrece un trabajo vinculado a la utilización de las premisas conceptuales e intervención en los espacios que reconocemos en sus recreaciones de

²⁷⁰ PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 198*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. p. 326.

ambientes (Patios andaluces, casetas de feria, capillas,...), o el traslado e instalación de toda su casa (cama, cuadros, lámparas, cortinas, armarios,...) a la galería, donde vivirá el artista durante la exposición (Fig. 3.12). Pero Ocaña, solo cumple parte de esas nuevas propuestas, ya que junto a ese arte efímero e invendible, nuestro artista incluye sus cuadros como arte comercial, no se manifiesta en contra de las normas del mercado. Por tanto, en las exposiciones de Ocaña nos enfrentamos a una simbiosis del concepto más tradicional y elitista del arte comercial junto a las propuestas más alternativas de arte efímero e instalativo.

“Se piensan que es una exposición con cuadritos colgados, pues no [...] Aquí está toda mi casa”²⁷¹



Fig. 3.12. Instalación de su casa- estudio en la exposición *Un poco de Andalucía*. Ocaña traslada todos los muebles y decoración de su casa (cama, armario, lámparas, cuadros, cortinas, a la galería donde vivirá y trabajará diariamente durante el tiempo de duración de la exposición. En el primer término de la fotografía vemos el armario abierto lleno de hojas secas, haciendo alusión a la desnudez. Ocaña comparaba las ropas con las hojas secas del otoño, que se caen y muestran el cuerpo desnudo; todo un ejemplo de poesía visual. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.

Los montajes y escenificaciones de Ocaña van adquiriendo autonomía y complejidad en sus exposiciones, y los espacios y políticas expositivas convencionales se les queda obsoletos, Ocaña tiende a crear un universo propio en el espacio de cada exposición. A pesar de no abandonar su sentido comercial, éste pasa a un segundo plano y el protagonismo en las exposiciones deriva hacia las intervenciones y conceptos que el artista desarrolla sobre el espacio.

Esa confluencia entre creación y espacio expositivo cristalizó en el fenómeno de las instalaciones. Según propone Mónica Sánchez Argilés en su libro *La instalación en*

²⁷¹ Cita de Ocaña explicando su exposición *Un poco de Andalucía*, en la Galería Mec- Mec (1977) en: CHAMORRO, P., *op. cit.*

España. 1979- 2000,²⁷² el término instalación se empieza a emplear de forma generalizada en el mundo del arte a principios de los años ochenta, para especificar someramente un amplio número de obras, cuya naturaleza heterogénea no encontraba clasificación bajo el orden tradicional de las categorías artísticas. Con él se alude exclusivamente al acto de desplegar diversos elementos en las coordenadas espacio-temporales. La amplitud de campo que eso supone no dota de mucha especificidad al término, pues la mayoría de los artistas han instalado siempre sus obras en el espacio. Desde entonces, las dificultades de definición y de sistematización de un arte que acoge bajo su título un extraordinario número de obras divergentes en medio, forma, significado y ambición, siguen siendo múltiples.

Con algunos desajustes iniciales, la historia de la instalación en España, coincide con la historia de las transformaciones de los lenguajes y las narrativas del arte contemporáneo internacional. A finales de los años sesenta y principios de los setenta, la instalación como disciplina artística comienza su andadura en nuestro país, al calor de las propuestas conceptuales y los nuevos comportamientos artísticos, donde podríamos incluir la obra de Ocaña. A partir de ese momento, la pluralidad de los discursos y las estrategias instalativas definen la naturaleza ecléctica de un arte que no admite clasificaciones ni definiciones precisas. Nos encontramos aquí en la misma tesitura que con la denominación de performance a las acciones y actuaciones de nuestro artista. Ocaña habla de sus “montajes” o considera la exposición como una sola obra, pero no introduce el término “instalación”. De igual forma que en su arte de acción, en sus exposiciones Ocaña actúa como precursor, como catalizador de una práctica artística experimental que en esos años aún no ha sido determinada por la historiografía del arte con un estatus definido, ya que, como mantiene Sánchez Argilés, hasta la década de los ochenta no se empieza a acuñar definitivamente ésta terminología.

La concepción de intervención en el emplazamiento y espacio es uno de los aspectos dentro de las exposiciones de Ocaña que nos puede llevar a denominar sus creaciones como instalaciones artísticas. En este sentido se hace válido recordar que existen artistas del arte instalativo que en su búsqueda de una mayor interacción social, manifiestan su gusto por los espacios exteriores o urbanos, mientras que otros continúan creando dentro de los restringidos límites de las galerías de arte, museos y recintos de exposición. El concepto de Ocaña de la exposición como instalación que busca la

²⁷² SANCHEZ ARGILÉS, M., *La instalación en España. 1979- 2000*. Madrid: Alianza Forma, 2009.

interacción social y el diálogo con el espacio adecuado, queda patente en las declaraciones de nuestro artista:

*“Pienso que es muy frío colgar los cuadros en las paredes y esperar a que venga la gente. Lo mejor sería en plena calle, pero la gente no está preparada. El marco perfecto para mi obra sería una iglesia pequeña donde ambientar mis figuras.”*²⁷³

Ocaña trabajó incansablemente hasta conseguir trabajar en el espacio apropiado para su obra, una iglesia para realizar su acción- instalación. Hasta en dos ocasiones consiguió Ocaña llevar su proyecto basado en la religiosidad popular y las fiestas de su pueblo, a un recinto sacro: la Iglesia del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, en Barcelona y la Capilla de la Misericordia, en Palma de Mallorca. El utilizar una Iglesia para las exposiciones- instalaciones de Ocaña no estuvo exento de polémica, y eso se reflejó en la prensa del momento que se hizo eco del acontecimiento en numerosas noticias.²⁷⁴ La instalación se supedita a los espacios o emplazamientos para los que fue concebida. Algunas instalaciones sólo pueden existir en el espacio para el que fue creada, pero también existen otras que se prestan a un proceso cambiante que se adapta a cada espacio en particular, y por lo tanto, una misma instalación puede tener varias formas y contenidos dependiendo de las condiciones y situaciones específicas del espacio expositivo. Las instalaciones de Ocaña responden a este concepto, ya que generalmente suelen ser adaptadas por el autor a los diversos espacios, manteniendo elementos fijos como las esculturas. Un ejemplo significativo lo tenemos en la performance- instalación de la *Subida de la Asunción* que Ocaña crea originariamente para la Capilla del Hospital de la Santa Cruz, con unas dimensiones y componentes escultóricos determinados (Fig. 3.13) y posteriormente esa misma performance- instalación se traslada a la capilla de la Misericordia, manteniendo las características y

²⁷³ Declaración de Ocaña en: PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978

²⁷⁴ SERRA, M., “La Misericordia albergará las Vírgenes de Ocaña”. *Última Hora*: Palma de Mallorca, 2 de febrero de 1983, pp. Portada, 13, 18; ROSSELLO MURNAU, J., “Gonella, gonellons i gonellot”. *El Día de Baleares*: Palma de Mallorca, 3 de febrero de 1983, p. 3; J.J., “Ocaña Firma que su exposición no es irreverente”. *Diario de Mallorca*: Palma de Mallorca, 5 de febrero de 1983, p. 15; FORTEZA, C., “Lo que hago es una cosa poética que de irreverente no tiene nada”. *El Día de Baleares*: Palma de Mallorca, 2 de febrero de 1983, p. 14; M.S., “Para Cort, Ocaña es artista antes que homosexual”. *Última Hora*: Palma de Mallorca, 7 de febrero de 1983, p 11.

funciones originales, pero adaptada a las nuevas dimensiones y prestaciones del espacio (Fig. 3.14).



Fig. 3.13. Escenografía de “la subida” de la Asunción en la exposición “La primavera”, Capilla del Hospital de la santa Cruz, Barcelona. Foto Colita, 1982. Archivo Familia Ocaña.



Fig. 3.14. Escenografía de “la subida” de la Asunción en la exposición “Flors y romani”. Capilla de la Misericordia, Palma de Mallorca. Foto Perico, 1983. Archivo Familia Ocaña.

El auge de los espacios alternativos para la ubicación de las nuevas expresiones artísticas hizo posible que las propuestas de Ocaña se desarrollaran plenamente y cobraran verdadero sentido. La obra de Ocaña no se habría comprendido totalmente sin la ubicación y desarrollo escenográfico en el espacio adecuado. Fue trascendental para Ocaña poder desplegar su universo personal en esos espacios, donde la pintura pasaba a un segundo plano y la instalación y acciones performáticas eran el verdadero reclamo de las exposiciones.

“Estaba llena de color, había música,... ¿ Le parece poco al entrar, un árbol grande lleno de libélulas de color?, entrar dentro y ver una caseta de feria toda llena de flores, o sea, las paredes tapizadas de color blanco y verde, flores hechas a mano, ¿eso no es arte? Y encima los cuadros,... yo es que no sé lo que es arte... para mi arte son muchas cosas. Un nacimiento de muñecos de barro, ver la cama mía puesta allí, los papelillos por el suelo...”²⁷⁵

²⁷⁵ Declaraciones de Ocaña en: CHAMORRO, P., *op. cit.*

Como vemos en esta cita, Ocaña en sus exposiciones da preferencia a la instalación sobre sus pinturas: “y encima los cuadros” como un elemento secundario sobre el despliegue decorativo, artesanal y de concepto lúdico- festivo de su intervención sobre el espacio.

Nuestro artista modifica la estética de los lugares aplicando un desarrollado sentido de la ornamentación y la decoración, fundamento heredado de la cultura popular andaluza. Mediante materiales y artesanías populares que aprendió en su infancia, instala distintos ambientes y escenografías utilizando flores de papel hechas a mano, algodones, figuras de papel maché, plantas naturales,... O cualquier otro material que contribuya a crear el ambiente deseado. Con estos mecanismos irá dando vida a recreaciones de casetas de feria, cruces de mayo, patios andaluces, altares de Iglesias,... que se van sucediendo por sus exposiciones.

Otro elemento importante dentro de la instalación es la incorporación de sonidos, olores, sensaciones térmicas, etc., con el fin de propiciar lecturas más profundas y ricas en los espectadores²⁷⁶. En cada intervención se integran disciplinas diversas como teatro, música, pintura, escultura... nada escapa a la cohesión que deriva en una obra completa como producto artístico, Ocaña pretende excitar todos los sentidos, desde el oído al olfato (calidades sensoriales o perceptivas), a las emociones instintivas, sorpresa, alegría, devoción... dependiendo de las vinculaciones que pueda establecer cada espectador.

Los olores tendrán una especial importancia en la obra Ocaña: olor a plantas aromáticas en sus altares- instalaciones (Fig. 3.16), a incienso como símbolo sacro, a



Fig. 3.15. Instalación de una caseta de feria en la exposición *Un poco de Andalucía*, realizada con materiales efímeros y métodos de decoración artesanales. Como leemos en la cita anterior, la ambientación tiene prioridad sobre los cuadros, que se incluyen dentro de la instalación como un elemento decorativo más.. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.

²⁷⁶*Instalaciones, creación de ambientes sensoriales y emotivos.* [En línea] [Consultado: 25/04/2013] <<http://www.artedehoy.com/html/revista/instalaciones.html>>

pólvora como elemento festivo en sus inauguraciones... olores de ritos y fiesta andaluza que contribuirán a trasladar al espectador al mundo que ofrece el artista, haciéndolo partícipe de forma completa en la obra. Los olores que definen la obra de Ocaña incluso darán título a alguna de sus exposiciones como *Incienso y romero*, en la galería Pata-Gallo de Zaragoza.



Fig. 3.16. Instalación de un altar con la imagen de la Divina Pastora de Cantillana en la exposición *Flors y romani*. Montaje efímero realizado con plantas aromáticas naturales (lentisco y romero). Capilla de la Misericordia, Palma de Mallorca, 1983. Foto Perico. Archivo familia Ocaña.

La música y los sonidos son igualmente importantes en las instalaciones de Ocaña, muy vinculados también a los actos performativos que formaban parte de las exposiciones. Los ambientes recreados por el artista se refuerzan con los sonidos propios de las fiestas representadas, por tanto en las exposiciones encontraremos las músicas folclóricas como coplas, sevillanas, saetas, o música de pasacalles; sonidos autóctonos y representativos de las fiestas populares, a los que hay que añadir los estruendos de tracas y cohetes, y los efusivos gritos y vítores del artista y sus colaboradores, que en los momentos puntuales de ejecución de las performances y happening, dotaban de sentido completo a la instalación.

El uso de materiales diversos, la asimilación de diferentes escalas, la libertad de concepto y de la potenciación de la interactividad entre el producto artístico y el público son algunas de las características más importantes de esta peculiar manera de concebir obras de arte. Uno de los aspectos que se han destacado en las prácticas de la instalación es el concepto interactivo en dónde la audiencia puede convertirse en parte de la obra de arte. La interacción es un término que define el objetivo de romper la barrera entre el espectador y la obra de arte, entre el arte y la vida.

Ocaña en sus exposiciones- instalaciones trata de crear no tanto objetos, sino ambientes, entornos de vivencia estética, emotivas, sensoriales, sensuales e intelectuales por las que el espectador deambula y usa según su empatía con las propuestas del

artista. Son significativas las reacciones descritas por el propio autor sobre la interacción de los espectadores con su obra:

“Yo recuerdo que entró una señora mayor y empezó a llorar delante del muñeco de la Macarena”²⁷⁷



Fig. 3.17. Instalación de una capilla- altar con la imagen de la Macarena en la exposición *Un poco de Andalucía*. Las esculturas de papel maché adquieren sentido insertas en estos montajes y ambientaciones que despiertan los sentidos y distintas sensaciones en la interacción con el espectador. Atendiendo a las palabras de Ocaña, incluso conmueven e incita a la devoción. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.

Para finalizar el estudio e interpretación de las exposiciones de Ocaña y su deriva hacia la instalación, transcribimos a continuación un documento inédito que describe claramente el concepto instalación- performance en las exposiciones de Ocaña. Se trata del proyecto expositivo de la exposición *La Primavera*, que redactó Pep

²⁷⁷ Cita de Ocaña en: PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min).

Torruellas, que actuó como comisario de la muestra. El análisis de este documento, nos lleva a concretar los fundamentos de las exposiciones de Ocaña que hemos ido descubriendo a lo largo de este apartado.

“Exposición de Ocaña 1982.

En una exposición de pinturas de Ocaña es parte esencial el montaje ya que es tan importante como las mismas obras expuestas.

El local idóneo para esta exposición es el interior de una Iglesia o algo similar, no tan solo por las dimensiones, sino también por el ambiente.

En este caso, en el que se pretende reconstruir de una manera plástica el acto de la subida a su trono de la imagen de la Gloriosa Asunción que se celebra cada año en la Iglesia Parroquial de Cantillana, pueblo natal de Ocaña, el montaje constará:

En un extremo de la Iglesia habrá un entarimado de 1.5 metros de altura por un cuadrado de 10 metros, aproximadamente, con una escalinata frontal. En el centro y al borde del mismo habrá una urna funeraria con ángeles laterales de la que sobresaldrán gasas blancas y azules significando nubes y de la que emergerá una rampa hasta unos 8 metros de altura, convenientemente camuflada con nubes ascendentes.

A ambos lados irán dos escalinatas hasta la misma altura, cubiertas de raso y flores en las que se pondrán una colección de 40 muñecos de papel de tamaño natural, hechos por Ocaña, en actitud de rezar, cantar y tocando trompetas, así como 40 niñas vestidas asimismo de ángeles con cestos llenos de pétalos de flores. En los extremos del entarimado irán cuatro adolescentes vestidos de monaguillos con incensarios.

Al fondo irá un gran mural pintado sobre tela en el que figurarán la Santísima Trinidad (El Padre Eterno, Jesucristo con la cruz y el Espíritu Santo, además de nubes, ángeles y monaguillos volando.

En un momento determinado, cuando el público llene el local y después de varios cantos y música tocada por una banda (que habrá hecho previamente un pasacalle por las calles adyacentes al local), saldrán de la urna una legión de palomas blancas y una imagen de la Virgen María irá ascendiendo por la rampa arrastrando tras sí una larga gasa repleta de flores y cabecitas de querubines, mientras las niñas y el público le irá tirando pétalos de flores y papelillos. La imagen hecha por Ocaña asimismo de papel, tendrá 3 metros aproximadamente de altura.

En el otro extremo de la Iglesia irá otro entarimado con la escenificación a tamaño natural de la imagen de la Divina Pastora que constará de un risco de cartón

lleno de plantas silvestres, flores de papel con la imagen de la Pastora en la cima delante de un almendro en flor y un pastorcillo con un rebaño de ovejas, todo hecho de papel por Ocaña.

En el centro del local colgara una luna enorme de la que irán agarrados varios monaguillos como volando.

Las obras (más de 200 entre dibujos, óleos y acuarelas) estarán colgadas de las paredes del local.

Las calles de los alrededores estarán adornadas con banderitas y papelitos de colores.

El último día de la exposición está previsto hacer una fiesta para los niños en la que se sortearán varias de las obras expuestas, tanto pinturas como muñecos.

A pesar de su aparente matiz religioso, el montaje tan solo quiere expresar el carácter del pueblo andaluz que refleja en sus innumerables advocaciones marianas todo el saber y sentir del auténtico arte popular.”²⁷⁸

Como vemos, aunque describe pormenorizadamente el espacio y el ambiente en el que se va desarrollar el proyecto especificando ubicaciones, medidas, materiales e instrucciones varias para su desarrollo, en ningún momento se hace alusión a la instalación o performance como prácticas artísticas. No obstante, si atendemos a la descripción de la intervención en el espacio, a lo que en el texto se denominan “montajes” y a la narración del acontecimiento que se desarrollará sobre el mismo, nos permite, desde una revisión y terminología actual, reconocer en esa propuesta una instalación- performance. Destacamos que a pesar del carácter claramente instalativo de la exposición, el texto comienza denominando la muestra como “*exposición de pinturas*”, como testimonio de ratificación de la identidad de Ocaña como pintor. A pesar de ello, paradójicamente otorga al “*montaje*”, (instalación), la misma importancia que a las obras pictóricas, sobre las cuales no aporta ningún dato más, sólo el número de piezas, y su ubicación: “*estarán colgadas de las paredes del local*”, con lo cual percibimos que la pintura ocupa un plano secundario dentro del programa expositivo. La diversidad de materiales citados, la mayoría de carácter efímero (telas, papeles, plantas...), la inclusión de olores (pétalos de flores, plantas silvestres, incienso,..) y los cantos y músicas a los que hace alusión el texto, evidencian el concepto de instalación

²⁷⁸ TORRUELLAS, P., *Exposición de Ocaña 1982*. Proyecto de la exposición “La primavera”, documento inédito. Barcelona, 1981. [Archivo Nazario].

vigente en esta exposición de Ocaña, que como hemos visto a lo largo de este epígrafe, es extensible a sus demás exposiciones.

Deja claro que la exposición se centra en la reconstrucción de una fiesta religiosa de Cantillana, como tema principal y recurrente en las exposiciones Ocaña, aunque desvinculado de un sentido religioso, especificando la intención de representar la cultura del pueblo andaluz y el arte popular, que como venimos evidenciando a lo largo de esta tesis constituyen uno de los fundamentos de la obra de Ocaña. Destacamos en este punto, que la homosexualidad, un factor determinante en las demás disciplinas del artista, en sus instalaciones quedan ocultas, solamente apreciables en el gusto y sensibilidad femenina a la hora de abordar la factura y resultado estético final.

Por último destacamos la importancia que otorga el proyecto al principal componente de sus instalaciones: la escultura, que nace en la obra de Ocaña como pieza necesaria de sus proyectos, y que en el próximo epígrafe analizaremos de una forma específica. La escultura es el elemento que hace de nexo entre la instalación y la performance en la obra de Ocaña. En este texto queda explícita la vinculación entre instalación, escultura y performance en la interacción que propone al unificar a “*40 muñecos de papel*” y “*40 niñas vestidas de ángeles*” en el momento preciso que el autor tiene previsto el acto performativo como parte de la exposición; cuando todos los factores presentes: público, música, cuadros, olores, ángeles, esculturas, espacio... convergen en la recreación festiva y popular del arte de Ocaña.

3.2.2. Escultura y teatralidad: monumentalidad efímera.

La escultura en la producción plástica de Ocaña nace en el ámbito de sus instalaciones y exposiciones. El eclecticismo y la hibridación en la instalación, se extienden hasta apoderarse de cualquier forma de expresión, medio o disciplina; como hemos visto anteriormente en el caso de Ocaña, incluso abarca ornamentaciones de artesanías populares.

Sin embargo, la preponderancia del género escultórico a la hora de abordar instalaciones es evidente, así que, como expone Sánchez Argilés en su publicación

sobre la instalación en España²⁷⁹, no es de extrañar que desde la historia y la crítica del arte, los especialistas en la materia hayan tratado de explicar la instalación contemporánea como la ampliación lógica de los límites escultóricos, por tanto la instalación se estudie habitualmente desde los manuales de escultura. Sin embargo, nos apropiamos de la reflexión que la autora hace en su libro para aplicarla a la obra de Ocaña: si el único soporte de la instalación es el espacio ¿Por qué resultaría menos apropiado situar en el objeto pictórico, gráfico, performativo, musical o mejor, todos ellos a la vez, el nacimiento de la instalación?

Atendiendo al nacimiento de la instalación en la obra de Ocaña, la propuesta de Sánchez Argilés se cumple, ya que en las exposiciones de Ocaña, es el cúmulo y la interacción de todos los factores que la componen (cuadros, decoración, esculturas, música, olores... y espacio) los que originan la instalación como tal. En las instalaciones de Ocaña la escultura no es la disciplina mediante la cual se genera la instalación; Las esculturas “ocañeras” son un apéndice o producto de las propias instalaciones.

Partiendo de esta reflexión podemos decir que el artista no realizaba su obra escultórica como objeto artístico individual o mercancía artística; en ninguna referencia de sus exposiciones encontramos reseñas a ello, como en cambio, si ocurre con su pintura, que es el verdadero objeto mercantilista de Ocaña. La escultura en su obra tiene una finalidad interactiva y complementaria con otros ámbitos como la performance o la instalación. Lejos de ser concebidas con un carácter exclusivamente expositivo, el autor las creaba como elementos y personajes para organizar sus acciones y performances. Ocaña interactuaba con estas figuras logrando una empatía estética, vistiéndose y maquillándose de forma similar, de tal manera que se convertía en una prolongación de sus esculturas, o más bien, sus esculturas pasaban a ser una prolongación del autor. Ocaña lograba así insuflar vida propia a sus figuras que adquirirían una dimensión dramática. Rodeado de estas hieráticas y expresivas estatuas que configuraban su mundo de fetiches compuesto por angelitos, querubines, flores, vírgenes, niños, ancianas, estrellas, soles, lunas, gitanas, plañideras... iconos con los que el artista hacía aflorar todo aquello cuanto se cocía en su interior e interpretaba improvisadas y desgarradoras escenas populares basadas en el teatro de Lorca y los Quintero, ritos

²⁷⁹ SÁNCHEZ ARGILÉS, M., *La instalación en España. 1979- 2000*. Madrid: Alianza Forma, 2009.

fúnebres y velatorios, o los ceremoniales y fiestas religiosas, que darían lugar a algunas de sus performances más conocidas.



Fig. 3.18. Instalación de un velatorio en la exposición *Un poco de Andalucía*. Ocaña disfrazado de vieja en una de sus performances interactúa con las figuras de papel maché dispuestas en una teatral escenografía. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.

Debemos destacar el especial desarrollo del tema festivo y religioso en su escultura junto al concepto interactivo para el que es creada. Como en todas sus disciplinas artísticas, subsiste en la génesis de su escultura la influencia de los factores de la cultura andaluza y la religión, que en esta faceta se hacen especialmente visibles. La interacción con sus esculturas es una herencia ancestral de las manifestaciones religiosas en Andalucía, donde las procesiones y fiestas, como la Semana Santa o las fiestas marianas de su pueblo natal, Cantillana, implican la simbiosis entre el público y artista con la obra de arte. Un rasgo característico de manifestación de la religiosidad popular andaluza es el gusto por la teatralización de sus rituales festivos- religiosos, donde se mezclan elementos sagrados y profanos.

En el contexto andaluz la escultura deja de ser una simple obra de arte, y pasa a reconocerse como una imagen representativa de la divinidad y devociones del pueblo, que se identifica y se apropia de ellas como iconos sagrados. Por tanto, al referirnos a las esculturas de nuestro autor, podemos hablar de la imaginería de Ocaña, como evidente sucesora de la imaginería religiosa de su Andalucía, especialmente barroca. Las imágenes devocionales andaluzas están presentes en el pueblo, se les hace partícipe

de la vida comunitaria, se les dota de una realidad casi humana. En torno a estas prácticas se desarrolla, en España y particularmente en Andalucía una prolija producción de imaginería concebida para procesionar o participar en escenificaciones litúrgico- teatrales dando lugar incluso a una imaginería articulada²⁸⁰, con capacidad de movimiento. La concepción barroca va a humanizar a sus imágenes, y junto a la imaginería de talla completa, aparecen las imágenes de vestir, llamadas también “de candelero”²⁸¹ a las que basta un rostro y unas manos modeladas sobre un armazón revestido para configurar una imagen con la que conseguir diferentes matices expresivos, a pesar de ello, la calidad plástica de las figuras se enriquece con suntuosas vestimentas, accesorios de oro y plata, joyas,... ya que su valor estético ha contribuido a potenciar las funcionalidades de la imagen, ya fuera religiosa, comercial, dramática o de puro goce ornamental.

Ocaña se identificará especialmente con esta tipología de imágenes que reinterpreta y adapta a su propio proceso de trabajo, habilidades y recursos materiales. La imaginería de Ocaña, al igual que la barroca, persigue el efectismo, la expresividad, la teatralidad... aunque en la reinterpretación de nuestro autor advertimos un canon estético opuesto al de la imaginería tradicional. El preciosismo, la perfección y riqueza material que atesoraba la imaginería religiosa, es subvertida por Ocaña realizando una obra pobre, efímera y popular, como el propio Ocaña define describiendo su imagen de la Macarena:

*“Mi Virgen es de cartón, su cara es de barro, su manto es una cortina que ha estado puesta en una casa y su vestido es un vestido de novia, ¿Qué más quieres? Eso es totalmente humano, y esa muñeca fea y ordinaria es totalmente humana y totalmente arte.”*²⁸²

Vemos en las palabras de Ocaña un concepto de humanización de sus imágenes muy distinto al barroco, que pretendía humanizarlas acercándolas al pueblo y permitiendo a este interactuar con ellas. Para Ocaña ese gesto no es suficiente, porque es algo que ya tiene más que asumido, por lo tanto la humanización de Ocaña consiste en

²⁸⁰ Véase: CORNEJO, F., “La escultura animada en el arte español, evolución y funciones”. *Laboratorio de Arte*, nº 9, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997. pp. 241- 242.

²⁸¹ Véase: OLIVA, Y., PINTOR, P., La imaginería procesional: una manifestación de religiosidad popular andaluza. Criterios técnicos para su conservación. *Eúphoros*, Nº. 6, 2003, pp. 177-194. [En línea] [Consultado: 20/02/2013] <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1181326>>

²⁸² Declaraciones de Ocaña en una entrevista de TV. En: CHAMORRO, P., *op. cit.*

una desacralización y popularización de la estética y materiales de la imagen. Nuestro artista reivindica una imaginería tosca, pobre y “primitivista” como arte, es consciente de que el gesto de llamarlos arte era moderno, y vinculaba su obra basada en unas prácticas antiguas y tradicionales, con las poéticas y propuestas artísticas más actuales y alternativas. Ocaña crea imágenes que en su pueblo, o en la Andalucía más tradicional fueron incomprendidas y tachadas de irreverentes,²⁸³ pero descontextualizadas en las ciudades y sociedades como la barcelonesa, adquirirían un aura diferente porque el nuevo arte consistía precisamente en reivindicar lo no artístico.

En la reinterpretación sobre la imaginería tradicional tiene un papel fundamental las cualidades formales y técnicas de la escultura realizada por Ocaña. Debido al uso funcional y expresivo dentro de las instalaciones y performances para el que son creadas las figuras “ocañeras”, su autor acude a unos procedimientos técnicos basados en la tradición de la escultura en papel, más cercanos a la escultura teatral y lúdica emparentada con las tradiciones carnavalescas de gigantes y cabezudos, que con la imaginería religiosa de talla en madera; aunque dentro de esta también existió una tipología llamada *escultura ligera* realizada con pastas vegetales o celulosa, muy usada en imágenes de Cristo con brazos articulados para el acto teatral del descendimiento, que popularmente son conocidos como “*Cristos de papelón*”.²⁸⁴

Ocaña, artista underground de escasos recursos económicos, desarrolló su producción escultórica utilizando la técnica del papel maché con gran destreza. Técnicamente sus esculturas están formadas por una simple estructura o candelero²⁸⁵ formada habitualmente por palos de madera y alambres. Estas estructuras eran recubiertas de tiras de papel de periódico impregnadas en cola que van dando forma y corporeidad a los volúmenes. La simplicidad de la técnica dan como resultado figuras muy sintéticas y planas en cuanto a volúmenes pero a las que el artista conseguía aportar una fuerte carga expresiva con sus poses y rostros. Las caras eran las partes más trabajadas ya que en ella se concentra los rasgos más significativos de la expresividad,

²⁸³ Ocaña cita la crítica recibida por parte de un cura jesuita de Sevilla, tachando a su imagen de la Macarena como una “*muñeca fea y ordinaria*” en: CHAMORRO, P., *op. cit.*

²⁸⁴ Ocaña conoció muy de cerca este tipo de imágenes cristíferas realizadas en pasta de papel, ya que en su pueblo natal se conservan dos valiosos ejemplos del siglo XVI de esta curiosa tipología de imaginería, que debido a la fragilidad de sus materiales se han conservado pocos ejemplares hasta nuestros días.

²⁸⁵ Este nombre recibe la estructura interior de madera en la imaginería religiosa.

al igual que en sus pinturas. Estaban realizadas con el mismo procedimiento, excepto en algunas imágenes en las que utilizaba moldes, u otros materiales como el barro²⁸⁶.

La terminación final consistía en la policromía que el artista realizaba aplicando las tradicionales pinturas al agua que usaba en su faceta de pintor de paredes. Este procedimiento mucho más barato, rápido y efectista que el óleo, le permitía usar vivos colores y realizar variadas decoraciones sobre las superficies de las esculturas a base de lunares, flores, rayados, salpicados,... como motivos ornamentales. La pintura de las imágenes, especialmente el trabajo realizado en los rostros y los ojos que aborda como si se tratase de un cuadro, dotaban a sus figuras de la misma intensidad expresionista de sus pinturas, incluso podemos percibir ciertas influencias de Chagall, Matisse o Modigliani.



Fig. 3.19 y 3.20. Detalles de la escultura *Dios estrella*, realizada en papel maché para la exposición *La Primavera* en 1982. Apreciamos el decorativismo en la policromía y claras similitudes con su forma de resolver las figuras de sus cuadros, sobre todo en su última obra de acrílicos. Estas fotografías de detalles nos permiten percibir la fragilidad del material. Véase escultura completa en el catálogo, ilustración 443 (p. 313).

Las características técnicas y materiales de este tipo de escultura les aporta un carácter efímero. Ocaña no presta una atención excesiva a la ejecución técnica y calidad material de la pieza debido a este carácter temporal de sus piezas, cuyo valor quedaba

²⁸⁶ En el vídeo *Ocaña en liberté* realizado por Jean Claude Domond en 1979, aparece documentando el proceso de realización de la imagen de la Virgen del Rocío, donde vemos a Ocaña recubrir la estructura con papeles de periódicos y cola, posteriormente obtiene a partir de un molde el rostro realizado en barro. Por último vemos con el artista pinta y decora artísticamente la imagen. DOMOND, J.C., *Ocaña en liberté*. [Vídeo] Besançon, 1979. 1 DVD. (35 min.).

relegado a la escenografía y la instalación para las que eran concebidas. Esto ha hecho que la obra en papel maché que se ha conservado hasta nuestros días sea escasa y se encuentre generalmente en mal estado.

La escultura de papel maché fue utilizada por Ocaña desde los inicios de su carrera artística en Barcelona, y revisando su trayectoria podemos asociar su producción a sus dos grandes exposiciones, *Un poco de Andalucía*, en la galería Mec- Mec en 1977 y *La primavera*, en la Capilla del Hospital de la Santa Cruz en 1982.

Curiosamente, esta primera producción se centra en reproducir a personajes populares, todas mujeres, en actitudes festivas ataviadas con trajes de flamencas y mantones; o en actitudes de duelo ataviadas con ropajes y mantillas negras²⁸⁷. También pertenece a esta época la imagen de la Macarena, igualmente de vestir, que Ocaña utilizó en la performance de la procesión de Semana Santa por las calles de Barcelona. Como conocimos en la anterior cita de Ocaña sobre su imagen de la Macarena, las vestimentas usadas en todas sus esculturas son ropas recicladas adquiridas en los mercadillos de "los encantos", es decir, Ocaña viste a sus figuras con la misma ropa que él mismo utiliza en su travestismo y sus performances.

Posteriormente, será para la exposición *La primavera*, en 1982 cuando realice la otra gran serie de esculturas en papel maché. En esta colección si se centra en la imaginería de carácter religioso, y representa a sus grandes devociones marianas la Asunción²⁸⁸ y la Pastora²⁸⁹, reinterpretadas desde su laicismo. Acompañando a estas dos imágenes, materializa sus demás "fetiches" religiosos e iconográficos²⁹⁰: ángeles, monaguillos, lunas, sol, y otras Vírgenes cuyas advocaciones Ocaña inventa, como por ejemplo "la Virgen de los pájaros". Estas esculturas, a diferencia de las anteriores, son realizadas por completo con la técnica del papel maché, adquiriendo aspecto de esculturas completas. Destacamos en estas últimas obras el carácter monumental que alcanzan al ser realizadas algunas de ellas en un formato superior al natural, aproximándose a los tres metros de altura, ya que fueron concebidas y creadas para la performance- instalación inspirada íntegramente en una fiesta de Cantillana, que analizamos en el texto inédito analizado en el epígrafe anterior.

La instalación y marco escenográfico para el que fueron creadas estas esculturas representa una simbiosis de las dos grandes instalaciones que anualmente tiene lugar en

²⁸⁷ Véase catálogo, ilustraciones 431- 432 (p. 310).

²⁸⁸ Véase catálogo, ilustración 451 (p.315).

²⁸⁹ Véase catálogo, ilustración 452 (p.315).

²⁹⁰ Véase catálogo, ilustraciones 433- 450 (pp. 310- 314).

Cantillana con motivo de las fiestas marianas, y que por su teatralidad, barroquismo y riqueza plástica atrajo la atención de Ocaña desde su infancia, hasta que lo hizo suyo, y lo reinterpretó en su obra. El artista declara en una entrevista televisiva:

*“El sueño de mi vida era realizar en papel las fiestas de mi pueblo, y ya lo he hecho.”*²⁹¹



Fig. 3.21. Instalación de “la subida” realizada por Ocaña en la exposición *La Primavera* en la Capilla del Hospital de la Santa Cruz. Como vemos comparando las fotografías inferiores de los montajes que anualmente se realizan en las fiestas de Cantillana, Ocaña une en su instalación el fondo pintado y plantas naturales de “el Risco” (Fig. 3.23), con la escenografía que recre el cielo y nubes, con el sepulcro como motivo central, que compone el montaje de la “la subida” en Cantillana (Fig. 3.22). Podemos observar muchas similitudes estéticas y plásticas entre las tres instalaciones, entre las que destacaremos la monumentalidad, el color y en carácter efímero. Barcelona, 1982. Foto Colita. Archivo Familia Ocaña.



Fig. 3.22. Escenografía instalada cada año en la Capilla Mayor de la Parroquia de Cantillana para escenificar el acto de “La subida” con la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción. Foto Estudio Imagen.



Fig. 3.23. “El Risco” altar efímero instalado cada año en la Capilla Mayor de la Parroquia de Cantillana para los cultos de la Divina Pastora. Foto Estudio Imagen.

²⁹¹Declaraciones de Ocaña en: MOIX, TERCENCI, *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1 DVD (27min).

En la instalación de la *Subida de la Asunción*, creada para la exposición en la Capilla del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, y que posteriormente volvió a instalar en la Capilla de la Misericordia en Palma de Mallorca, unifica elementos barrocos de “El Risco”, altar efímero que desde el S. XVIII se instala para los cultos de la Pastora; con la escenografía teatral del acto de la subida de la Asunción, que desde 1933 se representa anualmente en las fiestas de Cantillana con la participación de cientos de niñas vestidas de ángeles. Dos instalaciones de orígenes y conceptos muy dispares, pero que tienen en común el concepto instalativo y performativo que inculcó en Ocaña la idea de obra de arte global y popular.

Tras los análisis y reflexiones realizadas llegamos a la conclusión de que las esculturas constituyen una de las expresiones artísticas más completas de Ocaña, fundamentales para el desarrollo de otras prácticas artísticas como sus performances e instalaciones y, por consiguiente, para la correcta interpretación global de la obra de Ocaña. El carácter interactivo y escenográfico de la escultura de Ocaña, la ratifica como una obra efímera que no fue concebida para su comercialización. Estas esculturas sin la presencia y teatralidad de su creador quedaron mudas, estáticas, y como dice el propio Ocaña al reflexionar sobre su arte, quedaron muertas.

*“... mientras yo viva, por ejemplo, el arte mío tendrá vida; en el momento que yo me muera, pues serán también muertos puestos en un museo.”*²⁹²

²⁹² Declaraciones de Ocaña entrevistado por Jesús Quintero en su programa de radio, días antes de producirse el accidente que produjo la muerte del artista. QUINTERO, J., *El loco de la colina*. [CD audio] RNE, Sevilla, 1982.

3.3. ACCIONES, ACONTECIMIENTOS Y ACTUACIONES. ENTRE LO COTIDIANO Y LA PERFORMANCE.

En este capítulo abordaremos desde una visión actual los acontecimientos, accionismo y actuaciones de Ocaña en su vida cotidiana y pública. Su modo de vida y escenificación de su homosexualidad junto a la exaltación de su identidad andaluza, generó una producción efímera, un arte intangible que ha llegado hasta nosotros gracias a la memoria de todo aquel que fue testigo y a los documentos audiovisuales y gráficos que se encargaron de recogerla e inmortalizarla, siendo conscientes de que estaban ante unos hechos relevantes dentro del panorama sociocultural, político y artístico de la época. Hacemos una revisión sobre las acciones de Ocaña para arrojar luz a un campo de creación, donde el artista trabajó altruistamente y su obra quedó indefinida, a la espera de una relectura actualizada. Ocaña es consciente que su capacidad artística va mucho más allá de la pintura y las exposiciones.

*“... no es arte sólo pintar un cuadrillo como la sociedad burguesa había planteado, yo que sé; pintar un cuadro sobre un caballete o un bastidor puede ser burgués, pero a mí me da igual. Yo siento pintar, siento cantar y cuando canto creo que estoy haciendo arte, y cuando me visto de mujer,... me parece que estoy haciendo arte...”*²⁹³

Las actuaciones "ocañeras" no fueron denominadas con la palabra performance por parte del autor, pero sí les reconocía su carácter artístico y tenía conciencia de que con sus disfraces, maquillaje, teatralidad, canciones,... estaba realizando un acto creativo, equiparable al concepto tradicional de arte como es pintar un cuadro. La conciencia de arte sobre las acciones de cantar, escenificar o travestirse responde a una forma lúdica, festiva y estética de entender el arte que Ocaña aprendió de la cultura y fiesta popular. El arte de acción surge en Ocaña como un instrumento de visibilidad social en un periodo de la historia de España ansioso de referentes transgresores y rupturistas con el pasado. Por tanto, ¿Podemos considerar los acontecimientos,

²⁹³ Declaraciones de Ocaña en el programa *Trazos*, incluido en: CHAMORRO, P., op. cit.

“teatrillos” y acciones de Ocaña como performance? ¿Dónde comienza y termina la performance o el arte de acción en Ocaña?

“Ocaña se refiere a la construcción de su vida como un trabajo, algo que los demás no alcanzan a comprender, y él mismo lo entiende, a veces, como explicación fugaz del porqué no acaba de ser aceptado como actor o como pintor propiamente. Tampoco sería muy exacto desplazar ese trabajo al campo de la performance, ese manierismo moderno, por más que lo performativo sea su adjetivo principal. Las distintas apelaciones con que se intentaba en esos años describir su actividad- “teatrero”, “showman”, “teatro de calle”, etc.- también nos resultan insuficientes. Así, estas acciones, actuaciones y activismos son presentados en un campo todavía por urbanizar, como materiales que aun están moviéndose por la tierra de nadie donde Ocaña los abandonó”²⁹⁴

Compartimos con Pedro G. Romero la idea de concebir la propia vida del artista como un trabajo o como su propia obra, algo que desde la revisión actual es más fácilmente asimilable que cuando Ocaña lo proponía y no era entendido por la sociedad del momento; una idea que es tan abstracta que dificultó en su época la asimilación de algunas prácticas del artista, que aún hoy siguen sin ser ubicadas. Sin embargo, el hecho de abordar la obra de Ocaña desde un epígrafe de nuestra investigación dedicado a la performance, nos hace discrepar de la inadecuación propuesta por G. Romero de asociar estas prácticas de Ocaña a esta disciplina. Ciertamente, las acciones o actuaciones de Ocaña están situadas en un “limbo” artístico a la espera de una ubicación precisa dentro del arte de acción, pero no creemos que encontrarle un sitio en ese amplio campo sea imposible ni inadecuado.

La principal problemática para denominar performance a las actuaciones de Ocaña, o determinar qué es o no es performance en su vida, lo encontramos en el origen y conciencia del propio artista. Ocaña, aunque otorgaba carácter artístico a su travestismo o a determinadas acciones que formaban parte de su vida cotidiana y pública, ignoraba los conceptos de un tipo de arte que tímidamente se conocía en España y que agentes externos al propio autor reconocían en su “teatrería” callejera y acciones de reivindicación homosexual o reinterpretación de su cultura andaluza.

²⁹⁴ PEDRALS, P.; SANCHEZ, R.; ROMERO, P.G. [et al.]. *Ocaña. 1973.1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 2012. p. 212.

Especialmente aclaratorias sobre este tema son las declaraciones de su amigo Pep Torruellas sobre el conocimiento de Ocaña acerca de la performance:

*“Ella (Ocaña) no sabía lo que quería decir eso del performance, ¿Qué es un performance? (Preguntaba Ocaña), pues mira es lo que tú haces, y bastante bien hecho, decía yo, ya quisieran otros...”*²⁹⁵

Ocaña, centrado en sus pretensiones y autoafirmación de pintor nunca definió a sus acciones como performances, aun siendo consciente que desde sectores como la prensa, ya se hacían referencias a sus actuaciones y apariciones públicas como tal.

Al no poseer una definición determinante por parte de su autor, su obra efímera ha quedado abierta a la interpretación o definición de los estudios actuales sobre la materia. La revisión actual de la obra efímera de Ocaña la ubica en el ámbito de la performance, o más bien, entre los parámetros del arte de acción y la performance. Si bien las fronteras entre las dos disciplinas son muy fluidas y normalmente tienden a converger y confundirse, podemos plantear unas distinciones básicas que nos ayudarán a definir sus creaciones. Las acciones se basan en una idea o guión propuesta por uno o varios artistas, cuya sucesión de acontecimientos es abierta, ya que la acción tiene lugar en un espacio público donde los encuentros no planeados con el mundo cotidiano son inevitables. La performance se vincula a la puesta en escena tradicional de tintes teatrales, lo que provoca una delimitación más evidente entre artista y público. Los eventos pueden ser meticulosamente proyectados o relativamente espontáneos; pero el punto que los define es que siempre giran en torno a las personalidades individuales de los artistas. En la producción de Ocaña encontramos las dos disciplinas muy unidas y a veces es casi imposible distinguir entre acción o performance. Debemos señalar en este punto que las acciones en la vida de Ocaña eran una constante en su cotidianidad de las Ramblas y los eventos festivos barceloneses, pero debido a su ingenuidad en este campo artístico, solo tenemos documentadas algunas de sus acciones. Estas acciones adquieren rasgos más teatrales y sofisticados cuando son realizadas ante una cámara, y por tanto documentadas. En estos casos adquiere entidad de performance propiamente dicha ya que la individualidad del artista queda patente desplegando el ideario e iconografía artística del autor, que relaciona claramente a sus performances con su obra plástica.

²⁹⁵ Extraído del relato de Pep Torruellas en el documental: MORENO, J. J. *Ocaña, la memoria del sol* [Vídeo], Sevilla: Ildflynn, 2009. 1DVD (140 min.).

Desde nuestro trabajo, una vez estudiado y analizado el personaje y tras la recopilación y análisis del material documental que recoge las actuaciones del artista, hacemos una relectura de esa producción efímera de Ocaña reflexionando sobre las características básicas de la performance en su obra.

Partimos de la base de la naturaleza abierta y en permanente transformación de este campo, que va abarcando nuevos ámbitos y herramientas, reinventándose a sí misma constantemente. El campo de la performance incluso tiene la capacidad de recuperar o redefinir acontecimientos que con posterioridad han sido considerados performances, como en el caso de Salvador Dalí, en un estudio realizado por el performer Joan Casellas bajo el título “*Dalí, artista de acción y performer*”²⁹⁶ donde define y revaloriza las acciones del artista surrealista en este campo, calificándolo de predecesor. Esta misma relectura aplicamos a las actuaciones de Ocaña, ya que aunque no fueron denominadas en su día como arte de acción o performance por su autor, descubrimos en ellas los requisitos definitorios de estas disciplinas, y hacemos una puesta en valor de dichas actuaciones incluyéndolas en el catálogo de obra de Ocaña, como performances.

Podemos considerar performance aquel trabajo constituido por acciones, actuaciones, eventos, acontecimientos o teatro de un individuo o grupo, en un lugar determinado y durante un tiempo concreto²⁹⁷. Normalmente no hay un guión preestablecido ya que el performer suele encarnar el papel de artista y director, y más que actuar o escenificar un papel, hace de sí mismo. Esta premisa la vemos reflejada en las acciones de Ocaña, ya que el artista nunca deja de ser él mismo aunque adopte roles y personalidades femeninas diversas a través del disfraz y el travestismo. El artista tiene un repertorio de identidades múltiples y deambula entre ellas. Es consciente que con el uso de elementos de maquillaje, accesorios y vestuario puede reinventar su identidad ante los ojos de la sociedad para subvertir estructuras sociales, culturales o de género.

La performance es por definición efímera, la determinación de tiempo y espacio es compleja y depende del planteamiento de cada artista. Hay acciones que se basan en el momento “in situ” identificándose con un evento artístico único que no puede ser repetido o reproducido, valorando el tiempo y espacio real o la interactividad con el

²⁹⁶ CASELLAS, J., “Dalí, artista de acción y performer”. *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción*. Sevilla. Septiembre, 2007. N° 0. pp. 97- 118.

²⁹⁷ SIMÓ, M.; SEGURA, J., Video arte y performance: género, cuerpo y emancipación. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. [En línea] [Consultado: 09/04/2013] <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/20023/1/V%C3%ADdeo%20arte%20y%20performance%20g%C3%A9nero%20cuerpo%20y%20emancipaci%C3%B3n.pdf>>

público, sin prestar atención a la documentación de la acción. En cambio hay otras actuaciones o tipos de performances que prescinden de la audiencia inmediata y se vuelcan totalmente en el resultado documental. En estos casos se conocen las performances sólo a través de fotos, vídeos y películas, y la presencia in situ solo queda registrada en la documentación que se nos transmite. Estos documentos pasan a ser la representación de las performances. En las performances de Ocaña encontramos los dos planteamientos. Debemos destacar que la fórmula más desarrollada para la ejecución de sus acciones es la primera, ya que surgieron en el artista de forma innata y lúdica. Ocaña no imponía límites temporales a sus acciones, puesto que no era consciente de estar realizando una obra en sí, aunque les reconozca un carácter artístico. Sus acciones se solían desarrollar arbitrariamente de forma espontánea, sin ser preconcebidas. Lo mismo ocurre con el espacio. Las actuaciones del artista se desarrollan en su hábitat natural, su espacio cotidiano: las Ramblas, los cafés, las fiestas, sus exposiciones, o su propia casa. Ocaña en sus inicios no determina y prevé sus actuaciones en espacios concretos. Esos acontecimientos en la vida de Ocaña son repetidos asiduamente, sólo realizados con la intención de provocar, exponerse desde la visibilidad homosexual y crear un personaje público que publicite su obra como pintor. Por ello, debido al carácter efímero e inmaterial de sus actos, son muy escasas las muestras que han llegado hasta nosotros a través de alguna documentación; en cambio permanecen en la memoria de quienes lo presenciaron, lo transmiten de forma oral.

Sin embargo también encontramos ejemplos de performances en las que Ocaña prescinde de la audiencia y se centra en el resultado final del documento, aumentando la actitud teatral. En estos casos la arbitrariedad y despreocupación artística desaparecen ya que trabaja en paralelo con otros profesionales como fotógrafos o directores de cine, y el artista articula un discurso premeditado, con una preparación de vestuario y objetos, con un tiempo y un espacio concreto, y con el cuerpo del artista como soporte. Debemos destacar que la iniciativa de realizar el documento no parte del artista, sino que en todos los casos Ocaña es requerido por una tercera persona que le ofrece la posibilidad de trabajar con él, y Ocaña aprovecha estas oportunidades para fijar o reproducir ciertas acciones que venían siendo una constante en su vida cotidiana. Claros ejemplos de estas performances son la actuación en el muro de Berlín, documentada por el director francés Gerard Courant, las grabaciones de Video Nou, o las actuaciones recogidas en la película *Ocaña, retrato intermitente*, del director Ventura Pons, entre otras.

La documentación de las acciones de Ocaña por parte de otros profesionales del ámbito de la imagen, nos ayuda a fijar y acotar esa obra efímera dentro del campo de la performance. La creación efímera de Ocaña genera una obra documental paralela cuya autoría pertenece a otros profesionales, y Ocaña forma parte de la obra en sí misma. El producto material que se produce en torno a Ocaña no es considerado como obra del artista andaluz, en cambio es el único testimonio y documento de su producción performática. El documento audiovisual o fotográfico, al no ser concebido y producido por el propio artista, no podemos considerarlo como producción propia.

La relectura actual de las acciones documentadas de Ocaña como arte de acción o performance, ha modificado los canales de exhibición de algunas de estas obras documentales que han pasado a formar parte de instituciones museísticas como el MACBA²⁹⁸ o el Centro de Arte Reina Sofía²⁹⁹. En este aspecto se produce una incongruencia, ya que a pesar de ser la acción de Ocaña recogida en esos documentos la que ha provocado la deriva museística de esas obras, no es la obra de Ocaña la que ingresa en la colección, sino la obra del productor, director o entidad que realiza el documento. Así pues, en los museos citados anteriormente no aparece Ocaña entre la nómina de artistas que forman parte de la colección, aparecen Video- Nou³⁰⁰, Jean Claude-Domond³⁰¹, o Gerard Courant³⁰², que son los autores del documento expuesto.

Independientemente de la autoría jurídica o intelectual de los documentos, el hecho de que instituciones museísticas de esa entidad consideren las acciones de Ocaña como obra artística, y más concretamente la catalogue como “*video, performance*”³⁰³, supone un reconocimiento y puesta en valor de la obra performática del creador andaluz que reafirma nuestra relectura sobre su producción en el ámbito del arte de acción aunque se hace necesario su justa valoración como autor de la acción performática.

²⁹⁸ El MACBA expone en su colección permanente el corto *Ocaña, der engel der in der qual singt*, realizado por el director francés Gerad Courant.

²⁹⁹ El MNCARS ingresa en su colección permanente los vídeos *Ocaña. Exposició a la galería Mec- Mec y Actuació d’Ocaña i Camilo*, realizados por Video Nou en 1977 (año de ingreso 2009); y el vídeo *Ocaña en liberté*, realizado en 1979 por la galerista francesa Jean Claude Domond.(año de ingreso 2010)

³⁰⁰ Colectivo audiovisual autor de los vídeos: vídeos *Ocaña. Exposició a la galería Mec- Mec y Actuació d’Ocaña i Camilo* (1977).

³⁰¹ Autora del vídeo: *Ocaña en liberté*. (1979).

³⁰² Director de cine francés autor del corto: *Ocaña, der engel der in der qual singt*. (1979).

³⁰³ Ocaña, Museo Reina Sofía. [En línea] [Consultado: 12/04/2013], <<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ocana-exposicio-galeria-mec-mec-ocana-exposicion-galeria-mec-mec>>

3. 3.1. Travestismo como práctica performática.

Como hemos visto en el capítulo uno, el artista a su llegada a Barcelona comienza a forjar un personaje público, excéntrico y provocador, hasta hacerse popular. Ocaña empieza a ser reconocible en el mundo artístico y underground por sus disfraces, como él denominaba su acto de vestirse de mujer en plena dictadura, cuando sus apariciones en la vida pública de las Ramblas tienen considerable trascendencia.

El artista asume y reivindica su sexualidad libremente como respuesta o desagravio a tantos años de marginación y represión sexual, que también se reflejó en la marginación e incompreensión artística, ya que en Cantillana nunca fue aceptado como homosexual ni reconocido como artista. Como vimos en la introducción a este capítulo “*La rabia contenida explotó, [...], y desembocó en la “liberación” de la presencia gay.*”³⁰⁴ Ocaña utiliza la posición que le ofrece su condición homosexual en Barcelona, asociado a las movidas libertarias y culturales que se van sucediendo en la etapa convulsa de la transición, para fabricarse un personaje que lo sitúe en primera línea de la contracultura barcelonesa, donde encontró mayor integración personal y aceptación artística como integrante de las clases subalternas. Desde su posicionamiento, cercano al activismo homosexual, desarrolló un discurso reivindicativo y transgresor utilizando sus capacidades creativas y artísticas en sus apariciones públicas y vida cotidiana, lo cual le permitió conseguir la visibilidad deseada.

En la contracultura barcelonesa de los setenta el movimiento homosexual tuvo una importante expansión y auge provocados por la euforia de final de la dictadura, que vivió su punto álgido los años posteriores a la muerte de Franco.³⁰⁵ La ciudad le ofrece a Ocaña la libertad y reconocimiento sexual deseado y sobre todo, el entorno idóneo para desplegar su mundo creativo; el artista aporta a Barcelona la fiesta, la tradición, la ingenuidad y la alegría que convertirían en célebres a las conocidas ramblas, y la etapa revolucionaria de la transición. Ocaña reflejó su homosexualidad en todas las materias artísticas que abordó, pero fue en sus acciones y performances donde ésta se hace más evidente y provocadora, ya que opta por el travestismo y el disfraz como medios de expresión.

³⁰⁴ COOPER, E., *Artes Plásticas y homosexualidad*. Barcelona: Alertes, 1991. p. 307

³⁰⁵ Ver: DE FLUVIÁ, A., “La media década gloriosa” (1975-1980), en: NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones 2004, p. 21.

La calle, los actos públicos, el entorno cotidiano serían el escenario utilizado por Ocaña para mostrar su homosexualidad en forma de teatralidad y arte de acción improvisado que el artista comenzó a desarrollar como herramienta publicitaria³⁰⁶. Las actuaciones callejeras asociadas al travestismo del artista fueron en su momento reconocidos como revolucionarios y transgresores e incluso a veces como una expresión artística alternativa, sin clasificación, fuera de todo mercado y movimiento artístico. Pero ingenuamente, sin una intención definida, Ocaña convertía en parte de su obra cada paseo “ramblero”, cada disfraz de mujer andaluza o vieja existencialista, sus pioneros strip-teases integrales y esperpénticos, juegos sexuales, recitales y “teatrillos”, etc.

Su simple presencia y experiencias cotidianas fueron teatralizándose y adquiriendo actitudes performáticas hasta acabar transformándose en materia para sus actuaciones. Las acciones cotidianas de Ocaña tenían algo de ritual, y cuando funcionaban, tendían a la repetición para, poco a poco, ir adquiriendo forma concluyente. Un ejemplo lo encontramos en sus continuos paseos travestido en los que performa al propio género travesti mostrando su sexo masculino públicamente a la vez que se disfraza y adquiere identidad femenina³⁰⁷. Esta acción, que podemos denominar como un clásico en el repertorio del artista, se repite asiduamente junto a improvisados recitales de copla y flamenco en los locales cercanos³⁰⁸, hasta que es captado por las cámaras de Ventura Pons para incluirlo en su documental sobre Ocaña. Aquí vemos cómo lo que el artista hacía como un arte de acción reivindicativo y subversivo sin intención de perpetuidad artística, pasa a tomar forma de performance planificada y documentada

Sus transformaciones, el acto íntimo o público de vestirse y desvestirse, la cualidad cinematográfica de su gestualidad, aportaban una indudable carga de plasticidad y sugestión a sus acciones y llegan a adquirir estructura de performance³⁰⁹. Fue un atractivo indudable para los fotógrafos y medios audiovisuales, lo cual convirtió el

³⁰⁶ El personaje público es creado por Ocaña como medio de visibilidad y publicidad para su pintura. Ocaña utiliza sus escándalos y fama de travestismo para publicitar sus exposiciones y faceta de pintor, pero el travestismo y personaje de Ocaña adquirió tanta dimensión mediática que eclipsaba su obra como artista plástico. El propio Ocaña lo explica en varias ocasiones, como en su película *Ocaña retrato intermitente*. “*Me interesaba para cuando se hiciera mi exposición la gente me conociera, pero en realidad todo lo que ha salido en los periódicos ha sido cosas de travestis y rollos de esos, que está muy bien,... pero por lo que yo quería que hicieran las entrevistas, nada de nada, no salió ningún cuadro*”. PONS, V., *op. cit.*

³⁰⁷ Véase catálogo, Performance 9, ilustración 463 (p. 324).

³⁰⁸ Véase catálogo, Performance 10, ilustración 464 (p. 325).

³⁰⁹ Véase catálogo, Performance 2, ilustración 456 (p. 317).

medio de la fotografía y el audiovisual en un cauce por el que expresar todo un mundo paralelo relacionado iconográficamente con su obra plástica. Es la revisión actual de su legado creativo la que revaloriza todo ese material visual como documento artístico del arte efímero y callejero de Ocaña. Recientemente varias exposiciones monográficas³¹⁰ han incluido parte de este material audiovisual generado en torno a su obra efímera como creaciones representativas del artista andaluz.

Ocaña era una persona contradictoria en todo, incluso en la definición de su homosexualidad y travestismo, jugando con la ambigüedad de su personaje, siempre huía de cualquier encasillamiento. Armand de Fluviá, en un debate sobre travestismo organizado por el Club Mundo³¹¹, valoró el travestismo ocañero como un modo de rechazo a la sociedad y la ideología dominante:

*“Los que trabajan en el mundo del espectáculo, los que viven de la prostitución y los que rechazan, a través de su transformismo, la sociedad y la ideología dominante. El tercer caso situaba al pintor Ocaña.”*³¹²

El travestismo en Ocaña, a pesar de su homosexualidad, no va ligado a un rechazo de identidad del género masculino, Ocaña repite hasta la saciedad que no pretende ser mujer, que no aspira a planteamientos transexuales. Utilizamos la reflexión de J. Ylla para manifestar el carácter provocativo y precursor de un concepto de travestismo alejado de los convencionalismos.

“A Ocaña lo que más le gustaba era la provocación sensual, sin meterse con nadie pero jugando siempre. Aunque muchos lo consideren el pionero del travestismo

³¹⁰ En los últimos años han sido varias las exposiciones que se han centrado en la faceta de artista de la performance y de la acción, exponiendo junto a su obra pictórica un inédito material fotográfico y audiovisual de enorme riqueza documental y artística. La exposición de fotografías, películas, grabaciones de sus acciones, documentación de exposiciones y disfraces han puesto en valor nuevas expresiones artísticas de Ocaña. Podemos citar algunas de temas monográficos como: *“Un teatro sense teatre”* (MACBA. Barcelona 2007), *“Vivir en Sevilla. Construcciones visuales entorno al flamenco-vanguardias y tradición- entre 1966 y 1999”* (CAAC. Sevilla 2005), *“Ocaña y los del norte”* (Galería Zoom. Cantabria 2010); u otras monográficas sobre el artista como *“Ocaña, expresión de libertad”* y *“Ocaña. Mitologías populares”* (Cantillana 2008-09), *“Ocaña”* (El Carpio 2009) y *“Ocaña 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo”* (Palau de la Virreina. Barcelona 2010).

³¹¹ El club Mundo organizó un debate sobre travestismo en el participaron Armand de Fluviá, abogado gay; J. M^a Farré, médico; Alfredo Kier, tranformista; José Camps, sacerdote y Ocaña, moderado por Antonio Álvarez Solís. Para ampliar información véase: MILLÁN, F., “No todos los travestis somos prostitutas o artistas”, *Revista Party* n^o 66, Barcelona, 1978, p. 32; “El travestismo, forma de realización sexual”, *Mundo Diario*: Barcelona, 30 de junio de 1978, p. 29.

³¹² MILLÁN, F., op. cit. 32.

*barcelonés, él nunca aceptó ésta etiqueta “porque siempre ha habido travestis”. Él era un pionero del teatro en la calle. Disfrazándose intentaba dar una imagen grotesca, distorsionada: “creo que la provocación –decía- gusta a todo el mundo, porque todos tenemos algo de exhibicionistas...”*³¹³

Siempre dejó claro en múltiples entrevistas y apariciones públicas que no era un travesti, aunque ese adjetivo lo acompañó durante toda su carrera. Ocaña utilizaba el travestismo en su vida como manifestación teatral de su homosexualidad. Atendiendo a las múltiples alusiones de Ocaña hacia el teatro, podemos descubrir una de las aspiraciones frustradas del artista; desde niño sintió una gran admiración hacia este género, y lo cultivó de forma amateur en la construcción de su travestismo y, por tanto, como herramienta creativa dentro del arte de acción.

*“Me preguntan si yo soy travesti; yo no soy un travesti, yo soy un teatrero y mi escenario son las Ramblas y mi vestuario son ropa vieja de los encantos.”*³¹⁴

Ocaña utiliza el travestismo y el disfraz como medio e instrumento performativo. El artista andaluz es teatrero y performa incluso al género travesti, haciendo continuos esfuerzos por distanciarse de las definiciones estándares y normalizadas del travestismo tradicional. Frente a ellas propone una definición del travestismo desde las prácticas performativas y plásticas; en palabras del propio Ocaña *“el travestismo es un arte visual”*³¹⁵ que puede aglutinar vestirse de mujer, de vieja, de coplera, charlot, cantar, rezar... Ocaña excede los límites de lo travesti y desborda los códigos normativos de la inversión de género, para hacer del travestismo una práctica artística y política que es capaz de performar tanto al macho como al “marica”, a Andalucía, a la infancia, a la vejez, a la feminidad... teatralizándolo todo hasta convertirlo en arte de acción, en arte efímero que integrará el legado inmaterial del artista andaluz.

El travestismo aglutina y redistribuye todas las prácticas performativas de Ocaña y ese nuevo orden artístico y transgresor que adquiere dentro de la producción

³¹³ YLLA, J., “Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña”. *Diario de Barcelona*: Barcelona, 20 de septiembre de 1983.

³¹⁴ “Ocaña el hombre pintado”, *Revista Ajoblanco* nº 73. Barcelona 1977.

³¹⁵ Cita de Ocaña en el programa *Trazos*, incluido en: CHAMORRO, P. *La edad de oro*. [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min).

inmaterial del artista, separa al travestismo de los espacios disciplinarios a los que la sociedad lo había replegado: el espacio doméstico, el cabaret, el prostíbulo, el psiquiátrico,..., al igual que estaban haciendo en ese mismo periodo desde otras latitudes del mundo personajes como el polifacético artista brasileño Ney Matogrosso³¹⁶ o la famosa estrella “warholiana” Mario Montez³¹⁷, relacionando la estética travesti con el cine y la performance.

Ocaña escenifica su performance de exaltación homosexual y de lo popular en el espacio público, donde es aceptado y adquiere verdadera visibilidad y relevancia en la construcción de su personaje. La calle redimensiona el carácter performativo de las actuaciones travestidas de Ocaña, ya que aporta la presencia de espectadores con los que relacionarse e interactuar para hacer efectivo su mensaje de diferencia y marginalidad. Coincidimos con Teresa Vilarós en el reconocimiento del espacio público y compartido como el medio idóneo para la exaltación del travestismo durante la transición, ya que consideramos la necesidad de un público antagónico para desarrollar su carácter performativo:

*“Es la calle precisamente donde la pluma es reina, el espacio público donde ésta se desplaza alocada [...] la “pluma” escoge también la calle como escenografía y espacio narrativo. Y ya que la pluma es en la transición sobre todo performativa, la calle le proporcionará el variado y multicolor público que necesita para expresarse.”*³¹⁸

El camino emprendido por Ocaña en las relaciones de la estética travesti y homosexual en el panorama artístico y performático en España es considerado como

³¹⁶ Cantante brasileño nacido en 1941, que en los años 70 desarrolló una estética del travestismo basada en las culturas indígenas que resultaron transgresoras y vinculadas al mundo de la performance, en un contexto político similar al español de la dictadura. Según Fernanda Nogueira, son muchas las semejanzas entre Matogrosso y Ocaña en cuanto a reinterpretación de la cultura popular, gestualidad, striptease,... y su desvinculación con el travestismo tradicional. NOGUEIRA, F., “Metamorfosis ambulante. La desidentificación carnavalesca de Ney Matogrosso en militadura brasileña”. *Campconceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 20 /11/2012.

³¹⁷ Actor y performer puertorriqueño afincado en Nueva York (1935). Desarrolló su obra en el cine underground y teatro experimental. Trabajo el travestismo desde la sensibilidad camp, trabajando con directores de cine como Jack Smith o Andy Warhol. El trabajo de Montez contribuyó a conformar una genealogía latino- queer en el campo de las artes visuales y la performance. Ocaña en su faceta performática y cinematográfica estaba realizando un discurso estético y social muy similar a al de Montez. SIEGEL, M., “Creer en Jack Smith.” *Campconceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 19 /11/2012. Véase: OITICICA, H., “Mario Montez, tropicamp”; SUAREZ, J.A., “Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño”. [En línea] [Consultado: 20/01/2013] <<http://www.lafuga.cl/>>

³¹⁸ VILARÓS, T. M., *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores, 1998. p. 194.

precursor de una corriente que finalizaría constituyéndose como uno de los pilares estéticos de la movida madrileña. José A. Sánchez y Joan Abellán analizan el caso de Ocaña y su travestismo como una versión del arte de acción y un reconocimiento de la presencia de la performance en su obra, que llegaría a influir, dentro del ámbito nacional, en la producción de artistas contemporáneos como Almodóvar:

“El propio travestismo responde ya a las dos acepciones propuestas del verbo to perform, los eventos protagonizados por Ocaña, de los que ofrece un precioso testimonio documental la película de Ventura Pons, resultan doblemente performativos, en cuanto se desarrollaron en ambientes cotidianos con los que interactuaba. La actividad de Ocaña adquiere una dimensión más profundamente precursora en la medida en que realiza, por un lado, la más agresiva representación de la condición homosexual inserta en un movimiento de liberación de un contexto de represión sexual, albergando igualmente un tratamiento paródico-crítico de la condición femenina y, por otro, la naturalización de los recursos del arte de acción por su camuflaje en el espontaneísmo folclorista. La inserción de la estética camp que Ocaña encabezó tuvo, como se sabe, una significativa proyección en todo el milieu artístico que a partir de aquel momento aglutinaría y emblematizaría Almodóvar con lo que quedaría probada la efectiva performatividad de su obra.”³¹⁹

Las prácticas performativas surgen en Ocaña como técnicas de subjetivación de su homosexualidad, de representación de un “teatro real” que le permitirá reparar y revelarse ante la represión de la heterosexualidad dominante y la incompreensión artística. No podemos reducir la performatividad de Ocaña a un travestismo como instrumento de lucha homosexual. Su ámbito marginal y anti normativo le permite desarrollar su personaje y adoptar el travestismo como disfraz y herramienta principal para su arte de acción implantando una nueva sensibilidad y relectura de la propia cultura e identidad popular andaluza y española.

³¹⁹ ABELLÁN, J.- SÁNCHEZ, J. A., *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2006, p. 48.

3.3.2. Cultura popular en la performance “ocañera”.

“Desordenados, desmadrados y escandalosamente ruidosos, homosexuales, drogadictos, prostitutas, desposeídos, locos y marginales forman la “pluma” de la transición. Ellos son el nuevo cuerpo aparecido en la posdictadura franquista, aquel que va a desplazar y dislocar de forma violentamente espectacular las tradicionales narrativas al uso hasta aquel momento, como por ejemplo en aquellos fabulosos happenings o “procesiones” puestas en marcha en las ramblas de Barcelona por el pintor- travestí José Ángel Ocaña, Ocaña, y afortunadamente recogidas en la película de Ventura Pons, Ocaña: Retrat intermintent (1978). Tumultuosos trasiegos callejeros que, fundiendo en un solo cuerpo el ritual de muerte de la Semana Santa de su Andalucía natal con el ritual “plumífero” fetichista y colorido basado en la tradición católica de raigambre árabe- andaluza y mediterránea, compone un nuevo cuerpo que, aunque generado por el nuevo paradigma global histórico, es inconcebible fuera de la localidad de la historia y las tradiciones españolas.”³²⁰

El despliegue vital y artístico de fetiches y celebración ritual que promueve Ocaña, reconduce el modo de vida homosexual que nacía en la transición. La “pluma” como denomina Vilarós al estilo autóctono de entender la homosexualidad, sale y se apropia de la calle, invade el espacio público con una vitalidad y provocación arrolladora que no habría sido posible fuera del contexto sociopolítico de la transición. Este modo de vida del que Ocaña es icono y principal representante, es aceptado por la sociedad como producto “exótico” o contracultural.

La resignificación de las identidades y la cultura popular española es llevada a cabo desde las clases subalternas, desde la contracultura, que acude a la inagotable fuente de las tradiciones autóctonas para abrir nuevos caminos a un panorama cultural necesitado de nuevos referentes para romper con la cultura franquista y preparar el futuro cultural de la nueva democracia. La nueva cultura no es importada ni creada desde cero, si no que es reciclada bajo nuevos conceptos y formas de vida.

En el caso de Ocaña resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidad homosexual, y podemos apreciar un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje de su origen rural y pasado en Andalucía, vivencias y folclore, interpretando de

³²⁰ VILARÓS, T. M., op. cit. p.183.

manera muy personal los principios de la cultura popular como materia de representación estética.

“... su interés por la idiosincrasia de la Andalucía rural en el panorama cultural post- desarrollista, hace que su mirada sobre el legado oral, festivo y tradicional esté mucho más cargada de implicaciones identitarias que en el caso de los intelectuales urbanos. Ocaña ha aprendido a ser quien es en las fiestas y 38 procesiones religiosas de su pueblo. Su pintura y sus performances le deben mucho al mundo, especialmente femenino, de la religiosidad y la sociabilidad rural andaluza

Pero al mismo tiempo, Ocaña, como Nazario es un “moderno”(es un vanguardista), que utiliza todo ese acervo como una herramienta más en su experimentación vital, en su desbordamiento de las identidades fijas de género, clase, nacionalidad o ideología que tiene a su disposición. De nuevo encontraremos aquí el fenómeno de “traducción cultural” ”³²¹.

En la reflexión anterior de Moreno- Caballud, se califica de “traducción cultural” a la reapropiación de los elementos tradicionales de sus orígenes andaluces, con los que el pintor se inició en el ámbito artístico rural y se siente verdaderamente identificado; utiliza todo ese pasado como identidad y como forma de representar y exponer su creatividad homosexual. Al inicio de este capítulo presentábamos los factores fundamentales para interpretar la obra de Ocaña que definíamos en tres: la cultura popular andaluza, la religión y la homosexualidad, factores que se desarrollan de una forma más o menos efectiva en las distintas disciplinas artísticas de Ocaña. Resulta evidente que en el arte de acción y performativo de Ocaña la homosexualidad adquiere un papel protagonista y vertebrador de todo su discurso, mucho más relevante que en su pintura o exposiciones. En sus performances es donde Ocaña escenifica y lleva a la vida real los fetiches y valores identitarios andaluces que pinta en sus cuadros, y en sus acciones los reactiva a través de la “pluma”, la exageración del gesto y la “feminización” que aprendió de las mujeres de su pueblo.

La figura de la mujer, como venimos viendo a lo largo de la investigación, tuvo siempre un papel fundamental en su vida, y lo tendrá también en su obra performativa.

³²¹ MORENO- CABALLUD, L., *Topos, carnavales y Vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973- 1986)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Princeton. 2010. pp. 37- 38.

Las performances de Ocaña, por lo general, tienen un factor común que es la utilización del rol y la iconografía femenina como vehículo de expresión de sus mensajes e imagen icónica del artista. A través de la identificación con las formas femeninas, materializadas en el travestismo que hemos venido analizando con anterioridad como práctica performativa, Ocaña hace una lectura de la religión y la cultura andaluza desde el prisma de su homosexualidad.

Partiendo de este planteamiento vamos a ir revisando la representación de la identidad cultural andaluza y la religión en las performances de Ocaña. Al inicio del capítulo definíamos los rasgos de identidad andaluza en cuatro ámbitos: la lengua, el flamenco, la sociabilidad y fiestas y por último la exaltación de la estética; a estos vamos a agregar la religión como un ámbito más, ya que en la performance de Ocaña los límites entre unas y otras se confunden.

Ocaña a través de su cuerpo y sus prácticas performativas resignifica la esencia de Cantillana, sus modos de sociabilidad y sus fiestas, en Barcelona. Asume la identidad de la mujer y como signo más visible adoptará sus diversas indumentarias. El artista se apropia en sus performances de las prendas que mejor definen a la mujer andaluza y en particular a la mujer cantillanera. El traje de flamenca, los mantones, las mantillas y peinas, los trajes de gala... definen su vestuario en las acciones de índole exuberante y festivo; en contraposición, para representar a la otra Andalucía sabihonda y existencialista que se manifiesta a través de los ritos y las costumbres funerarias, se traviste con la indumentaria sencilla y austera de las viejas de luto. En las performances de Ocaña, donde el componente visual es muy potente, y actúa como nexo entre su obra performática y su obra plástica, la vestimenta es el primer indicativo de la cultura andaluza. El vestuario cobra un especial protagonismo en performances como la de la puerta de Brandeburgo donde cuida la estética de folclórica de postguerra³²²; o las performances de la Procesión de Semana Santa y el cementerio, donde utiliza el traje de fiesta con peineta y mantilla, una imagen muy definitoria y personal de las mujeres cantillaneras, ya que es un atuendo muy característico en las fiestas del pueblo. Esta imagen de Ocaña con matilla y traje de fiesta amarillo y negro³²³ se convertirá en la imagen icónica que representa a Ocaña a nivel nacional e internacional, ya que fue portada de la película *Ocaña, retrato intermitente*, y definió a Ocaña bajo la imagen del travesti contracultural.

³²² Véase catálogo, Performance 15, ilustración 469 (p. 331).

³²³ Véase catálogo, Performance 11, ilustración 465 (p. 326).

En la vestimenta encontramos el primer referente del flamenco y la copla como expresiones representativas de lo andaluz, pero prácticamente en todas las performances de Ocaña, en cualquier aparición pública y cotidiana del artista, recurre a estos géneros musicales como modos de expresión. Ocaña exalta la música folclórica de su Andalucía como seña de identidad y como herramienta de provocación y subversión de la cultura oficial franquista, que la adoptó como propia. Canta con seriedad y dignidad las canciones populares que la gente quiere olvidar, reclamando la atención sobre ellas, sobre las historias que cuentan sus letras... sobre las que menudo añade suspicaces improvisaciones que contribuyen a aumentar el carácter performativo del cante. Ocaña canta coplas y saetas con una técnica muy depurada, y en sus performances trabaja el canto como una más de sus habilidades artísticas que había adquirido en su pueblo. Se ha hecho con esas herramientas participando en la tradición oral de su pueblo, con las mujeres como referente mimético o escuchando a las grandes figuras de la copla como Juanita Reina o Concha Piquer. De ellas va a asumir la habilidad tradicional de trabajar la voz desde un registro femenino, para provocar variaciones de ritmo e intensidad que después va a usar para sus performances en Barcelona. Utiliza la copla o el flamenco en las performances del cementerio, la procesión de Semana Santa, el Café de la Ópera, la puerta de Brandeburgo, la orgía de Video Nou, el velatorio,... Podemos decir que junto a la indumentaria folclórica, son los dos factores más recurrentes en las performances de Ocaña.

El cante se mezcla en la performance de Ocaña con otro de los factores identitarios de la cultura andaluza como es el habla. Al principio de este capítulo reconocíamos al habla andaluza una capacidad creativa y expresiva que se refleja en la agilidad comunicativa que Ocaña desarrolla en su cotidianidad y de forma mucho más consciente en sus performances. El artista llena su discurso de infinidad de estrofas, expresiones y frases hechas adoptadas del lenguaje particular de las mujeres de su pueblo a las que desde niño ha oído infinidad de veces y grabó en su memoria, para después reactivarla en sus performances, a veces rozando la ventriloquia femenina. Un ejemplo de la relevancia del componente verbal y musical en las actuaciones del artista, lo encontramos en la performance de la puerta de Brandeburgo que realiza en colaboración con el director francés Gerard Courant que en un principio es grabada e incluso llega a estrenarse como cinta muda. Conscientes de la importancia del elemento sonoro en las performances de Ocaña, un año después el director francés y Ocaña vuelven a coincidir en el festival de Cannes donde se proyectaba el corto, y deciden

postsincronizar el film en directo, acción que es grabada en la sala por ingeniero de sonido Bruno Chaloin.

*“Ese día, de pie frente a la pantalla, Ocaña improvisó una partitura sonora ante un público en delirio, cantando, gritando y vituperando. Esta performance constituye, desde ese mayo de 1979, la banda sonora del film.”*³²⁴

El habla cotidiana andaluza, el poema, la canción... supone todo un patrimonio de tradición oral que Ocaña reinterpreta desde la “pluma” de su homosexualidad, e incorpora a sus performances, la única materia artística cultivada por el autor que le permite desarrollar estos aspectos tan significativos de la cultura andaluza.

La fiesta y la religión se unen en las performances de Ocaña, al igual que en Andalucía y Cantillana. La fiesta implica la activación de una serie de experiencias y comportamientos que Ocaña aprendió en el pueblo y mantendrá vigente en su obra performática y exposiciones. La exuberancia de la fiesta popular, su gusto por la estética y la espectacularidad, se mezcla con el ceremonial y los ritos religiosos. El barroquismo y la vivencia popular y festiva de la religión en Cantillana se intensifican a través de la experiencia colectiva, y el ceremonial organizado que aguarda un “accidente calculado”, un momento preciso en que se produce el momento culmen. En esos momentos el acontecimiento religioso admite los gritos, los llantos, los movimientos bruscos.... Un repertorio de acciones de excesos sobre el cuerpo.

*“Es maravilloso porque todo el pueblo se llena de fiesta, muchos cohetes y mucha histeria por todo el pueblo,... y a las diez en punto de la noche rompe la música el silencio en la Iglesia y empiezan a salir palomas blancas de aquel sepulcro... y esa Virgen [...] empieza a elevarse hacia el cielo, y es maravilloso porque se rompe una “llantina” hombres y mujeres porque piensan que aquella es su salvadora”.*³²⁵

En las fiestas de su pueblo Ocaña asumió que lo solemne y lo caótico, lo sublime y lo corporal, pueden coincidir; aprendió a mezclarlo todo como expresión

³²⁴ Extracto del texto inédito de Gerard Courant donde narra la gestación y rodaje del corto “*Ocaña, der ingel der in der qual song.*” Cedido y publicado por el blog la rosa del Vietnam. [en línea] [Consultado: 15/ 06/ 2012] <<http://www.larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/06/ocaa-der-engel-der-in-der-qual-singt.html>>

³²⁵ PONS, V., *Ocaña retrato intermitente*, [Vídeo]. Barcelona: Prozesa, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).

artística, como verdadero arte visual y efímero. El ritual, con la emotividad desbordante, la transgresión, el exceso del cuerpo, el accidente programado, forman ya parte de ese tipo de ritual religioso que le interesa a Ocaña para sus performances. En sus pinturas esta acumulación de experiencias las proyecta a través del color vibrante y la expresividad de sus figuras, pero de nuevo vuelve a ser en sus trabajos dentro del arte de acción, vinculado en algunas ocasiones a sus exposiciones e instalaciones, donde encuentra las herramientas necesarias para expresar todo ese mundo.

Ocaña en sus performances grita, vitorea, canta, gesticula... aguarda y provoca esos “accidentes calculados” donde la acción se intensifica, hasta llegar a la histeria. Vemos estas representaciones en la performance de la procesión de Semana Santa³²⁶ o la acción de “la subida”³²⁷ en la exposición de *La Primavera*, donde el artista revive y reactiva esos códigos, pero descontextualizados territorialmente y socialmente, ya que el colectivo femenino protagonista de las fiestas en Cantillana, es sustituido por el colectivo homosexual.

Por último destacamos el componente histórico que aparece casi como una constante en las performances de Ocaña; todos los factores que hemos ido analizando como muestras de su homosexualidad, religiosidad y cultura popular andaluza manifestado en su vestimenta, maquillaje, canciones, gesticulación, bailes... son excesivos y abordados con histeria. Ejemplos de ello lo vemos en la performance del striptease en la fiesta de la plaza del sol, el baile desarticulado en la exposición de la Mec- Mec, en los cantos religiosos en la orgía de Video- Nou, en el diálogo surrealista con la efigie de Marilyn Monroe en la puerta de Brandeburgo, en la saeta y vítores de la procesión de Semana Santa, en los llantos y lamentaciones del velatorio... nos referimos a una histeria consciente, controlada, casi preparada, como Ocaña ha aprendido de las fiestas de su pueblo.

³²⁶ Véase catálogo, Performance 12, ilustración 466 (pp. 327- 328).

³²⁷ Véase catálogo, Performance 17, ilustración 471 (pp. 333- 334).

3.3.3. Performance y activismo homosexual. Una relectura desde la sensibilidad camp.

El trabajo de reapropiación y reinterpretación de la cultura popular llevado a cabo por Ocaña desde su homosexualidad visible y reivindicativa, ha sido puesto en relación con los movimientos activistas homosexuales que se estaban sucediendo en la España del momento. El movimiento homosexual era explotado desde diversas ópticas: desde la lucha política y organizada, denominada por el crítico Alberto Mira³²⁸ como “militancia”; o desde un libertinaje sexual de fiesta y transgresión artística que exaltó la “pluma” homosexual como modo de vida. En esta segunda opción es en la que podemos inscribir a Ocaña siguiendo la propuesta de Alberto Mira que considera que en la España de la transición se estaba trabajando y reivindicando la homosexualidad desde una sensibilidad camp.

*“Durante la Transición encontramos una serie de artista homosexuales que exhiben una mirada camp: Nazario, Ocaña, Almodóvar, Alberto Cardín, Terenci Moix,... estaban haciendo un camp discursivo, estaban creando su discurso a partir de una mirada camp.”*³²⁹

Alberto Berzosa, en su tesis sobre el cine homosexual,³³⁰ propone que lo camp comenzó a instaurarse en España desde 1975 como la pulsión que configuró el modelo de representación homosexual más llamativo y lúdico (en contraste con la sobriedad de la parte militante), lo que permitió una mayor visibilidad para los productos de la cultura homosexual creados a partir de ese patrón.

Desde nuestra investigación comprobamos que estas teorías son válidas como una posible lectura de la obra de Ocaña. Estas teorías releen el modo de vida y la producción de un colectivo, donde cada uno destaca por sus individualidades, desarrolladas durante la transición española desde la perspectiva de un discurso camp. Podemos decir que la sensibilidad camp estuvo presente en los modos de vida y experiencias de la cultura homosexual de la transición, y podemos rastrear las huellas

³²⁸ MIRA, A., *Cuestiones históricas en torno a la mirada camp*. Dentro del seminario *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida*. [DVD] Barcelona: MACBA, 2009.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ BERZOSA, A., *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral inédita, Universidad Autónoma de Madrid, 2012. p. 85

camp en la obra literaria de ciertos escritores del momento, directores de cine y artistas.³³¹

Ocaña recuperó en sus creaciones elementos de la cultura popular española de las décadas precedentes. Esas manifestaciones culturales autóctonas, que hemos ido analizando en este capítulo, tienen la peculiaridad de que, además de formar parte del ideario y las vivencias de Ocaña y por tanto de su iconografía; todas constituyeron elementos de los que el régimen franquista se apropió, o trató de hacerlo durante la dictadura para convertirlos en sus señas de identidad cultural y política.³³² La reutilización de estos elementos en los términos en que Ocaña lo hace, convierte la puesta en escena de su sexualidad en un ejercicio de subversión y performatividad de la realidad que podemos poner en relación con el espíritu camp.

Lo verdaderamente novedoso es la relectura de la cultura tradicional y los elementos en común con la cultura promovida por el régimen, desde el prisma y el campo de actuación de un gay como Ocaña. No sería nada contradictorio que un artista andaluz trabajara temas religiosos o de folclore (festivos, taurinos, copla,..). La utilización de los citados elementos de índole tradicional, popular, religiosa o “franquista” no tendría ninguna relevancia en la obra de Ocaña sin la carga de subversión que le aporta ser utilizados por un artista homosexual y activista. La aportación de Ocaña es la descontextualización de todos esos iconos y la creatividad para transportarlos a en un mundo personal, homosexual y contracultural.

La actitud camp de Ocaña, más allá de sus cuadros y esculturas en papel maché, se hace efectiva en sus exageradas y esperpénticas interpretaciones copleras y teatrales, en la manifestación de su religiosidad reinterpretada, y sobre todo en el personaje público que él mismo construyó, del que hablábamos al principio de este capítulo; en conclusión, es en el ámbito de su vida pública y la producción de la obra efímera que esta generó, donde lo camp adquiere mayor evidencia. Tras el estudio y análisis de su obra performativa, podemos advertir indicios claves de la sensibilidad camp en las actuaciones, interpretaciones o actitudes cotidianas de Ocaña. Lo artificioso, frívolo, histérico, exagerado, contradictorio, afeminado, popular.... será una constante en la

³³¹ Alberto Berzosa considera dentro de la sensibilidad camp la obra literaria de Alberto Cardín, Terenci Moix, Iluis Fernandez, Eduardo Mendicutti y Ángel Vazquez; los comics de Nazario, la obra pictórica y performaces de Ocaña; la pintura de las Costus y Fabio Mc Namara y las películas de Almodovar y Els 5 Qk': BERZOSA, A., op. cit. p. 87

³³² MIRA, A., *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid/ Barcelona: Egales, 2004. pp. 522.

producción intangible del artista. Todo ello se reúne en el particular travestismo desarrollado por Ocaña.

En esta ocasión utilizaremos un documento audiovisual realizado por el colectivo Video Nou³³³ en 1977, concretamente *Actuació d' Ocaña i Camilo*, donde se recoge varias acciones de Ocaña y sus acompañantes que, desde nuestra revisión actual, incluimos en su producción performática. Estas acciones nos servirá de base sobre la que desgranar el repertorio de contenidos camp más recurrente en el artista andaluz.

Alberto Mira en su ponencia “*Cuestiones históricas sobre lo camp*”³³⁴ enumera un repertorio de contenidos dentro del discurso camp sintetizados en los siguientes puntos:

- Asociación a la “pluma”, el travestismo.
- Rememoración del pasado, nostalgia.
- Mal gusto, arte basura, cultura de mala calidad.
- Ironía con respecto al género. (misoginia)
- Grandilocuencia, voluptuosidad, exageración.
- Mundo de las divas, copla, cultura popular.

El documento *Actuació d' Ocaña i Camilo*, recoge una serie de acciones de Camilo y Ocaña³³⁵ en la que ambos derrochan voluptuosidad haciendo gala de su travestismo como escenificación y puesta en escena camp mientras realizan un play-back. Entendemos la utilización del play-back, realizado de forma amateur sin recursos técnicos apropiados, como un elemento descriptivo de la “cultura de mala calidad” o mal gusto a la que hace referencia Alberto Mira. Camilo reinterpreta el glamur de las divas de Hollywood con medias de lentejuelas y boas de plumas imitando a las sensuales cantantes de cabaret, mostrando un derroche de grandilocuencia y voluptuosidad femenina, haciendo una clara exaltación de la “pluma”. Como elemento altamente subversivo, en la primera actuación aparece afeitándose delante de un espejo, realizando un acto eminentemente masculino llevado al extremo de la sensualidad femenina. En este acto se evidencia una crítica irónica y de carácter ridiculizador hacia

³³³ Véase NAZARIO, *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Castellón: Ellago Ediciones, 2004. pp. 144 -145; PARCERISAS, P., *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964 – 1980*. Madrid: Ediciones Akal, 2007. pp. 510-516.

³³⁴ MIRA, A. “Cuestiones históricas entorno a la mirada camp”, en el seminario *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida*. [DVD] Barcelona: MACBA, 2009.

³³⁵ Véase catalogo, Performance 3, ilustración 457 (p. 318).

el género masculino y femenino, e incluso hacia el mismo travestismo, al subvertir todos los roles de género.

Ocaña representa el contrapunto de Camilo; aparece en su primera acción travestido con traje de flamenca y mantón, maquillado y peinado según la estética de Estrellita Castro y la copla de postguerra. La interpretación de Ocaña genera una rememoración del pasado, de la época de oro de la copla. Se contonea histriónicamente y gesticula con vehemencia al ritmo de la copla “Mi jaca”, reapropiándose de la estética coplera de los años cuarenta mezclada con el cine mudo. La gesticulación exuberante y exagerada incide en la ironía y caricatura de lo representado.

En la siguiente acción Ocaña aparece disfrazado de vieja enlutada de negro³³⁶, maquillaje blanquecino y pañuelo atado a la cabeza. Reproduce el papel de vieja de pueblo que es uno sus principales fetiches; encarna en este personaje una clara rememoración del pasado, de su infancia, apareciendo incluso cierta nostalgia sobre ese tipo de personajes, visible en la magistral interpretación y textos recitados. El exceso y la histeria teatralizan una escena funeraria de la Andalucía rural y profunda, exagerando el rol de la mujer, lo cual provoca una crítica respecto al género femenino.

Tras las acciones individuales de Ocaña y Camilo, se inicia una acción improvisada de todos los presentes. Por iniciativa de Nazario todos se agrupan en la cama para iniciar una orgía³³⁷. Comienzan a aparecer imágenes sexuales explícitas de masturbaciones y miembros sexuales dentro de un marco claramente homoerótico. Ocaña aprovecha el marco de la orgía para continuar su acción, aumentando considerablemente el carácter subversivo de su actuación. Mientras todos participan de la orgía, Ocaña travestido de vieja enlutada canta coplas, grita, recita versos, reza.... Su actuación se centra ahora en la reapropiación de elementos religiosos, que mezclados con el elemento pornográfico, multiplica el efecto subversivo de la performatividad camp de Ocaña.

La rememoración del pasado aparece aquí a través de la religiosidad reinterpretada. Ocaña descontextualiza los cantos religiosos y entona himnos marianos como “*Venid y vamos todos con flores a María*”, el recitado y cante del *Ave María* a modo de jaculatorias a la que todos los participantes responden y continúan recitando. Ocaña consigue colectivizar su reinterpretación haciendo partícipes a todos de su escenificación camp de la religiosidad popular. En mitad de la actuación aparece en

³³⁶ Véase catálogo, Performance 4, ilustración 458 (p. 319).

³³⁷ Véase catálogo, Performance 5, ilustración 459 (p. 320).

escena un relieve de la última cena, elemento claramente representativo del arte popular religioso durante el franquismo. Este motivo religioso es descontextualizado de su entorno original³³⁸ y se incluye en la escena como otra reapropiación camp y kirsch.

En esta acción de exaltación religiosa, Ocaña se apropia de unos himnos y unas costumbres extraídas de la tradición religiosa andaluza de su infancia, y los integra despojados de su sentido original, en la expresión de su propia identidad homosexual, que se manifiesta explotando las posibilidades expresivas de la “pluma” y los esquemas más femeninos del travestismo. La utilización de elementos pertenecientes a una tradición vinculada a una cultura de matices represores, como el propio Ocaña califica al catolicismo bajo el franquismo³³⁹, en los términos en que Ocaña lo hace, convierte esta puesta en escena de su sexualidad en una clara práctica de subversión. Podemos decir que esta subversión se ve amplificada al unir en las acciones manifestaciones sexuales explícitas y la puesta en escena camp.

Como hemos podido constatar, todo el repertorio de contenidos citados por Alberto Mira como indicadores de la sensibilidad camp, se cumplen en el documento analizado. A modo de recopilatorio sobre lo expuesto anteriormente podemos decir que:

- **La asociación a la pluma y el travestismo** queda materializado de manera patente en las representaciones y el disfraz de Ocaña y Camilo interpretando los roles femeninos de diversa índole.
- **La rememoración del pasado** es evidente al recurrir en todas sus representaciones a arquetipos y elementos culturales de otra época, sobre todo en los casos de Ocaña, que se basa en la cultura coplera de mediados del siglo XX o personajes y costumbres religiosas de su infancia en el pueblo. Destacamos la reapropiación de los elementos religiosos muy arraigados en Ocaña, reinterpretados aquí desde una visión desacralizada e irreverente, pero que despiertan en el artista nostalgia y recuerdos positivos de su infancia.
- **El mal gusto, arte basura o la cultura de mala calidad** se pone de manifiesto en la precariedad de medios y conciencia underground a la hora

³³⁸ Los relieves comercializados por la fábrica de imaginería religiosa de Olot de la Última Cena o la tradicional iconografía del Sagrado Corazón de Jesús, era un elemento habitual en todas las casas católicas durante la época de la postguerra hasta bien entrados los años 80.

³³⁹ Ocaña deja clara esa opinión a lo largo de sus manifestaciones en la película *Ocaña, retrato intermitente* sobre el papel de la Iglesia. PONS, V., *op. cit.*

de concebir las acciones, ejemplificadas en el uso del play-back, ropa vieja reciclada,... Queda también reflejado en la elección de referentes culturales muy degradados en esa época como la copla, el ambiente de Hollywood o la cultura popular andaluza.

- **La Ironía con respecto al género** es una constante en las actuaciones, ya que mediante el travestismo y puesta en escena de distintos roles se rompe la concepción normativa de cada género. Un ejemplo claro se aprecia en el acto masculino de afeitarse realizado por Camilo con una exuberante feminidad y sensualidad, o en las exageradas interpretaciones de Ocaña de roles femeninos; provocando una competición entre la feminidad natural de la mujer y la feminidad artificial exhibida por la identidad homosexual.
- **La grandilocuencia, voluptuosidad, exageración** están presentes en cada interpretación, gestos, diálogos, vestimentas, maquillajes, música.... Esta es una de las principales características de la estética camp y aparece de forma natural en todos los ámbitos. La figura de Ocaña todo lo lleva al extremo, visible en el exagerado baile al son de la copla, la desgarradora e histórica interpretación del luto en la vieja, o el exagerado tono repetitivo de las jaculatorias marianas.
- **El mundo de las divas, copla y cultura popular** queda explícito en la elección de los tres tipos de personajes interpretados: Camilo refleja el mundo glamuroso de las divas de Hollywood entre lentejuelas y plumas; y Ocaña opta por la copla y las viejas del mundo rural como referentes de la cultura popular española.

Estas acciones documentadas en la grabación de Video Nou recopilan de forma sintética los shows callejeros y acciones cotidianas de travestismo por los que Ocaña y su grupo se convirtieron en uno de los máximos representantes de la liberación homosexual en la transición. En ellas se reúnen los principales contenidos que conforman el repertorio camp aplicado al ámbito español, con figuras propias de nuestra cultura.

Al amparo del contexto histórico de la transición, el auge del movimiento homosexual permite al artista andaluz crear un discurso personal que revisado en la actualidad, podemos inscribir dentro de la estética de la sensibilidad camp. Lo camp dentro del movimiento homosexual en España se circunscribió a la etapa de la

transición e inicio de la democracia ya que continuó siendo el referente estético de la posterior movida madrileña. Coincidimos por tanto con Alberto Mira, que señala también esa etapa dentro de la historia española como la de una mayor presencia y auge del movimiento camp en los movimientos homosexuales, especificando que:

*“El gusto camp ha dejado de ser un aspecto central de las tribus gay/ trans/ bollo/ marica contemporáneas”.*³⁴⁰

Podemos decir que Ocaña reunió en su vida cotidiana y producción performativa las principales características de la sensibilidad camp, y por tanto puede considerarse una de las figuras representativas de la estética camp en España.

Creó un tipo de arte de acción y performativo muy particular y personal dentro del panorama artístico homosexual, lejos de los tópicos de género, de mostrar una sexualidad explícita o pornográfica, optó por exaltar su herencia religiosa y popular. Ocaña fue un personaje y artista homosexual atípico que articuló de forma natural y sin pretensiones un discurso camp en España. Su curiosa mezcla de feminidad y rebeldía con la religiosidad y cultura popular como fetiche, no tenía nada que ver con la belleza estándar que muchos travestis solían imitar, su imagen era la antítesis del mundo homosexual tradicional.

La revisión actual de su obra nos hace revalorizar el efímero arte de acción de Ocaña, que en comunión con su pintura y sus exposiciones e instalaciones completan una obra donde la homosexualidad más revolucionaria e inocente a la vez, se representa a través de la cultura popular andaluza, de rituales y escenificaciones religiosas captadas desde la perspectiva de un niño reprimido por su sexualidad, que convirtió todos los recuerdos de su infancia en “fetiches” y lo hizo eje de su producción artística.

³⁴⁰ MIRA, A. “Cuestiones históricas sobre lo camp”, en el seminario *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida*. [DVD] Barcelona: MACBA, 2009.

4. CATALOGACIÓN DE LA PRODUCCIÓN DE OCAÑA.

4.1. JUSTIFICACIÓN Y CRITERIOS DE CATALOGACIÓN.

Uno de los principales objetivos y aportaciones más significativas de esta investigación es la elaboración del primer catálogo de la obra de Ocaña siguiendo un criterio científico que unifique y ordene su producción artística, convirtiéndose en un documento de referencia útil para el estudio artístico sobre el creador andaluz.

Para una correcta evaluación y comprensión del artista y su producción, se hace indispensable una visión general y de conjunto de la obra producida por el mismo a lo largo de su trayectoria. Tenemos la necesidad de conocer y valorar de forma global el legado artístico que Ocaña dejó entre nosotros.

Para ello proponemos la elaboración de un catálogo que reúna toda la obra conocida hasta el momento del artista. La labor de catalogación la iniciamos con el inventariado de la obra, que es una actividad cognoscitiva de base. La podemos definir como “de registro” por el sistema de mera relación extrínseca con el que lo realizamos. El inventario inicial de las obras permite la localización, control e información sobre las mismas. Sobre esta base de datos podremos articular una ordenación y catalogación estableciendo clasificaciones según los criterios aplicados. El fin de este inventario-catálogo no es meramente administrativo o de registro, si no que persigue transmitir a la sociedad y la cultura el legado artístico de un creador cuya obra necesita ser puesta en valor. Este inventario- catálogo constituye una herramienta para el inicio de investigaciones que desde el punto de vista científico y académico se puedan ejecutar posteriormente.

En el diccionario razonado de bienes culturales de José Benavides Solís, se reseña que:

*“El inventario y el catálogo son instrumentos que en el diccionario parten de un mismo punto: una relación individualizada de bienes y, según el número de sus componentes de conformación (desarrollo), adquieren características propias diferenciales. El primero tiene una exclusiva connotación contable y, el segundo está enriquecido con la caracterización (tan extensa como se quiera) de esos bienes; aquel tiene una función (inventario) y el catálogo puede ser multifinalitario”.*³⁴¹

³⁴¹ BENAVIDES SOLÍS, J., *Diccionario razonado de bienes culturales*. Sevilla: Padilla, 1999. p. 108.

Atendiendo a esta reflexión de Benavides, podemos decir que nuestro trabajo rebasa el ámbito del inventario, va más allá de la mera contabilidad de las obras, y adquiere funciones de catálogo ya que responde a otras funciones además de la contabilidad, como: documentación, organización, interpretación, puesta en valor,...de la obra inventariada.

En nuestro trabajo sobre la obra de Ocaña recopilamos un vasto conjunto de obras, de índole material e inmaterial (en este caso documentada a través de los trabajos de otros profesionales) que están relacionadas y tienen en común el discurso creativo de su creador que anteriormente nos hemos encargado de desarrollar a lo largo de esta tesis. Hemos trabajado con estas obras analizándolas y clasificándolas para crear una lectura lógica sobre la producción del artista, relacionando todas sus disciplinas de trabajo presentadas en un documento que a partir de ahora, atendiendo a las reflexiones anteriores, denominaremos *catálogo artístico de la obra de Ocaña*.

Como hemos ido argumentando a lo largo de la tesis, la obra de Ocaña es amplia y multidisciplinar, hasta el punto de unir vida y obra, trasladando inconscientemente la creación a su propio cuerpo. Eso nos lleva a diversificar el concepto de obra en la producción de Ocaña y estipular un criterio y organización para la catalogación de la misma.

Este catálogo tiene su origen en el trabajo de investigación que precede a esta tesis, donde iniciamos esta tarea registrando dos colecciones: la colección familiar ubicada en Cantillana compuesta por pinturas y dibujos; y la colección de la galería *La rosa del Vietnam* ubicada en Barcelona, compuesta por esculturas de papel maché y dibujos. Con ese inventario inicial de las colecciones recopilábamos parte de la obra plástica producida por Ocaña. Desde un principio fuimos conscientes del carácter abierto y evolutivo del inventario, con el que iniciábamos una metódica tarea de registro que aún continúa en marcha, y seguirá aumentando incluso después de esta tesis.

En este trabajo de recopilación y catalogación de la obra de Ocaña, después de analizar y reflexionar sobre la producción multidisciplinar del artista, hemos considerado imprescindible incluir las acciones y actuaciones más significativas y destacables en la trayectoria mediática y pública de Ocaña, para ofrecer una visión completa sobre sus creaciones artísticas. El teatro, el cine, el vídeo, el periodismo, han inmortalizado los acontecimientos de carácter efímero en la vida de Ocaña dentro del

arte de acción y la performance aunque su obra no ocupe un estatus definido dentro de estas disciplinas, por lo tanto su aprehensión se ha presentado como un reto en nuestra investigación y catalogación.

Gran parte de sus acciones y “teatrillos”³⁴², que a partir de una relectura actual ubicamos en el campo de la performance, no habían sido antes incluidos en esta recopilación hasta no hacer un estudio más exhaustivo y poder aportar una selección y articulación sólida sobre tales acontecimientos. En nuestra tesis, concretamente en el capítulo tres, reflexionamos sobre la denominación o inclusión de ciertas acciones de Ocaña como producción performática. Aunque no hemos llegado a establecer un criterio determinante para la denominación de performance sobre la obra de Ocaña, si hemos establecido unas pautas para seleccionar acontecimientos y acciones que reúnen las características para ser consideradas como tal.

Como ha ocurrido con la obra de otros artistas que trabajaron de forma ambigua en el campo de la performance, sus contribuciones en esta disciplina, en muchas ocasiones pioneras, son rescatadas y sacadas a la luz por los actuales estudios que van redefiniendo sus límites.

Nuestro trabajo propone pautas para la relectura de las acciones de Ocaña desde el campo de la performance. En este planteamiento tiene un papel determinante la catalogación como creación artística de Ocaña de determinadas acciones y actuaciones seleccionadas como ejemplos representativos de su actividad performática. Por tanto, presentamos por primera vez una selección de las acciones de Ocaña como piezas con entidad propia y autoría del artista andaluz, documentadas por otros profesionales del vídeo, la fotografía y el cine. . Nuestra labor de selección y catalogación de las acciones de Ocaña, supone un primer paso que abre las puertas a futuras investigaciones específicas sobre este hábito artístico.

De este modo, aunando, organizando y poniendo en relación la obra inventariada de Ocaña desde diversas disciplinas como pintura, dibujo, escultura y arte de acción o performance, logramos recopilar la producción artística del autor en un catálogo científico y razonado.

Siguiendo este criterio, las materias incluidas en el epígrafe denominado *Obra plástica*, se limitará a pintura, dibujo y escultura. La colección familiar, supone el grueso de obras localizadas, y reúne las piezas pictóricas más importantes y relevantes

³⁴² Con ese apelativo denominaba Ocaña a sus actuaciones y performances.

de la producción de Ocaña. Aunque esta colección es amplia e importante, consideramos imprescindible completar el registro de obras desconocidas, que se hallan dispersas y no localizadas. Para ello hemos realizado un rastreo y seguimiento de la obra diseminada por entidades y sobre todo en colecciones particulares. La localización y documentación de la obra perteneciente a colecciones particulares ha sido lenta y difícil, pero con un trabajo metódico y constante hemos conseguido abarcar la mayor parte de la obra producida, aunque somos conscientes de que el registro está abierto a posibles nuevos hallazgos.

El epígrafe denominado *obra performática*, recopila las performances que Ocaña realizó representando en su propio cuerpo o llevando a la vida real los personajes y situaciones que refleja en sus cuadros. Esta obra, como hemos dicho antes, tiene la particularidad de encontrarse documentada mediante trabajos de otros artistas y compañeros del creador, por tanto se encuentra dispersa entre documentos fotográficos, audiovisuales y películas.

Debemos especificar que resulta inviable realizar un inventario o catálogo cerrado sobre la obra del artista, ya que a lo largo del tiempo que ha durado la investigación hemos ido descubriendo nuevas obras de forma constante, incluso hasta días antes de cerrar nuestro trabajo. El catálogo juega un papel fundamental en ese proceso de visibilidad ya que es la primera recopilación científica y metódica de la obra de Ocaña, lo cual supone el establecimiento de una obra representativa que permitirá la gestión de la misma en todos los ámbitos (mercantil, académico, curatorial, investigador....). La divulgación del catálogo facilitará el hallazgo de la obra dispersa que pueda aun no estar localizada.

En conclusión, el *catálogo artístico de la obra de Ocaña* es un documento imprescindible para la identificación, documentación, valoración y protección del legado artístico del creador andaluz. Del mismo modo es una herramienta útil para la promoción y visibilidad de la obra; así como para el conocimiento y la investigación académica.

4.1.1. METODOLOGÍA.

El método de trabajo de la catalogación se puede asimilar al de las disciplinas tradicionales histórico- artísticas. Podemos subdividirlo en tres fases: *la fase heurística* o de identificación de las obras, que concluye con la redacción del inventario general; *la fase analítica* o de elaboración de las fichas de cada obra; y *la fase de la síntesis* o de ordenación de las fichas que concluye con la elaboración del catálogo propiamente dicho.

Debido a la dispersión y dificultad para la localización de las obras en las colecciones particulares, el proceso de inventariado se ha dilatado prácticamente hasta el cierre de esta tesis, por tanto las dos primeras fases se han ido desarrollando simultáneamente, según hemos ido localizando las obras. Cuando hablamos de localización de las obras, no nos referimos solo a la obra física. En esa localización tienen cabida las reproducciones fotográficas y audiovisuales que documenten la obra inmaterial del artista.

La fase de síntesis ha sido la última en llevarse a cabo, ya que era necesario tener disponible y documentada toda la obra para realizar una organización coherente partiendo del material que poseemos.

Como hemos dicho en el apartado anterior, la catalogación la hemos dividido en dos bloques atendiendo a la tipología de las obras. Un primer bloque denominado *obra plástica*, que reúne la producción material, donde se incluyen las disciplinas de pintura, escultura y dibujos; y un segundo bloque denominado *obra performática*, que registra las acciones y actuaciones ejecutadas por Ocaña dentro del campo de la performance y la acción. Debido a la diferencia de disciplinas y los criterios aplicados para su catalogación, vamos a desarrollar la metodología aplicada a cada bloque por separado.

En primer lugar abordaremos la *obra plástica*. Se han localizado las obras y se han registrado en un inventario general, para conocer lo que tenemos a nuestro alcance. Se ha elaborado una ficha técnica con cada una de las obras localizadas, documentándola fotográficamente. La mayor parte de las fotografías han sido realizadas personalmente a la pieza, excepto algunas que por diversos motivos no ha sido posible hacerlo. En estos casos hemos obtenido la documentación fotográfica mediante varias

vías: Las reproducciones que aparecen en el catálogo³⁴³ de la exposición de 1985 en el MEAC, fotografías de obra custodiadas en el archivo familiar, fotografías enviadas por los propietarios de la obra, o imágenes localizadas en casas de subastas de obras de arte³⁴⁴.

La ficha técnica elaborada sobre cada obra consta de los siguientes datos:

- Título de la obra.
- Cronología.³⁴⁵
- Medidas.
- Técnica y soporte.
- Localización/ propiedad.
- Observaciones.

El apartado de observaciones solo aparecerá en aquellas obras que lo requieran, por que sea relevante destacar algún otro dato o información. Aparecerá en este punto las reseñas a la conservación de la obra en el caso de ser destacable su mal estado, haber sido sometida a restauración o informaciones similares.

El estado de conservación no lo detallaremos en cada obra de forma individual, ya que al tratarse de una obra relativamente reciente y expuesta en colecciones privadas, el estado de conservación general es óptimo.

Una vez registradas y documentadas las obras con su correspondiente ficha técnica, las hemos organizado siguiendo el criterio que nos permita ordenarlas con mayor coherencia.

La metodología seguida para la clasificación de la obra plástica se ha adaptado a las circunstancias ofrecidas por las mismas, ya que el eclecticismo que Ocaña vivió en su vida y sus creaciones, también se refleja en sus obras, que no siguen una línea clara en su estilo, y en su mayoría no está fechada ni documentada, por lo cual ha resultado inviable hacer una clasificación cronológica ya que dejaría demasiadas lagunas e incógnitas, y al no ser un dato constante en todas las obras, provocaría la aplicación de un criterio demasiado subjetivo.

³⁴³ WYNN, M^a J., *Ocaña, pinturas*. Madrid: MEAC. 1985.

³⁴⁴ La casa de subastas de obras de arte Setdart, en Barcelona, sacó a subasta en 2007/08 varios lotes de obras de Ocaña (esculturas y dibujos).

³⁴⁵ Si la obra está documentada o fechada, adjuntaremos la fecha en la ficha de documentación; en el caso de no conocer el dato exacto, su datación aproximada será la indicada en el bloque en que esté incluida la obra.

En el bloque de pintura, el más extenso de los tres, hemos dividido la producción de Ocaña en tres etapas atendiendo al cambio de estilo perceptible en su pintura y fecha de algunas obras representativas de cada etapa. María José Wynn para la exposición retrospectiva de Ocaña en el Museo Español de Arte Contemporáneo, dividió su obra en dos etapas, y la clasificó por temas, como podemos apreciar en el catálogo³⁴⁶ de la exposición o en algunos artículos de prensa³⁴⁷:

*“Serán unos 300 cuadros, divididos por etapas y temas.”*³⁴⁸

*“María José Wynn, comisaria de la exposición, explica que en la exposición se recogen las obras de las dos épocas de la obra de Ocaña. “En la primera, las obras de Ocaña son oscuras, pesimistas. Sus temas reflejan las fiestas tradicionales de su tierra, los velatorios, viejos, entierros y muchas escenas religiosas. Después su pintura cambia totalmente. Son ya cuadros de gran tamaño pintados sobre papel y no sobre tela; sus colores son vivos y sus trazos rápidos, y comienza a mezclar círculos con rayas, de una forma más elaborada.”*³⁴⁹

En nuestro catálogo hemos mantenido la división de etapas que realizó María José Wynn, a las que añadimos ahora la etapa de su primera obra de juventud en Cantillana, una obra inédita hasta nuestro estudio, que nunca antes ha sido recopilada ni considerada como objeto de estudio. Con la inclusión de esta nueva etapa en la catalogación de la obra pictórica de Ocaña podremos obtener por primera vez una visión total de su pintura, desde sus inicios en el pueblo, hasta su última obra en Barcelona, quedando dividida en:

- *Primera obra de juventud* (1960-1972).
- *Obra en Barcelona* (1972- 1982).
- *Última obra* (1982-1983).

³⁴⁶ WYNN, M^a J., *op. cit.*

³⁴⁷ Véase: LUSSON, F., “El MEAC exhibe una antología del pintor Ocaña, integrada por doscientas treinta obras”, *La Vanguardia*: Madrid, 11 de diciembre de 1985, p. 31; “Retrato intermitente de José Ocaña”, *Diario 16*: Madrid, 11 de diciembre de 1985, p. 37; FERNANDEZ, J., “Ocaña triunfa en Madrid dos años después de morir”, *El Periódico*: Madrid, 11 de diciembre de 1985, p. 23; GARCÍA, A., “Ocaña vuelve a provocar desde el museo español de arte contemporáneo”. *El País*: Madrid, 1 de diciembre de 1985, p. 33.

³⁴⁸ GARCÍA, A., *op. cit.* p. 33.

³⁴⁹ GIL, C., “Ocaña: Su escandalosa vida ocultó a un gran pintor”. (recorte de prensa no clasificado) 1985. Archivo familiar del artista.

La siguiente pauta de clasificación ha sido la temática, aplicable especialmente a las dos últimas etapas en Barcelona, por tratarse de las de mayor producción y por tanto la que recoge todos los temas utilizados por el artista a lo largo de su carrera. La iconografía y los temas empleados en la obra de Ocaña son la máxima aportación de la pintura del artista andaluz, por encima incluso de características técnicas o plásticas. Por ello hemos considerado la clasificación temática la más idónea para crear un discurso coherente y explicativo de su trabajo, que además podemos enlazar con su obra escultórica, dibujística y performática.

Como hemos ido viendo a lo largo de este trabajo, la obra de Ocaña recurre a un repertorio de temas muy concretos basado siempre en la religión, la cultura popular y los personajes representativos de sus recuerdos infantiles del pueblo, o de su entorno cotidiano en Barcelona. Atendiendo a los temas más representados por el artista hemos clasificado las obras bajo diferentes epígrafes.

Podemos decir que el retrato es el género más cultivado por Ocaña. Sus pinturas plasman el entorno y los recuerdos del artista a través de retratos de personajes, de grupos y escenas populares, de considerable valor social y antropológico, que reflejan sus recuerdos y su entorno cotidiano. De aquí han surgido las agrupaciones de *retratos* y de *grupos y escenas populares*.

El narcisismo del que tanto habla Ocaña en sus intervenciones se refleja en su extensa colección de autorretratos en sus más variadas situaciones. El artista se retrata con atuendo “de calle” o disfrazado y travestido, convirtiendo así sus pinturas en uno de los mejores documentos, junto a las fotografías realizadas por sus contemporáneos o periodistas, de las transformaciones y travestismo de Ocaña. Por el número de obras y relevancia e interés de las mismas, hemos creído oportuno realizar un grupo de *autorretratos*.

Otro de los temas más recurrentes en sus creaciones es la religiosidad popular, cuya producción recopilamos en el grupo *obra religiosa* que reúne variadas representaciones de sus devociones más arraigadas del pueblo: la Pastora y la Asunción, además de otras advocaciones de la Virgen y santos o acontecimientos y rituales religiosos populares. La temática religiosa será uno de los primeros motivos representados por Ocaña y se mantiene como una constante en su obra hasta sus últimas representaciones.

Por último hemos creado un grupo de *paisajes y composiciones* aunque son géneros poco usuales en la producción de Ocaña, hemos recopilado diversas obras sobre

todo de su primera etapa en el pueblo, aunque también sigue cultivando este género a lo largo de sus etapas en Barcelona.

Como clasificación u ordenación interna en cada grupo temático, hemos atendido a la técnica, distinguiendo entre óleo, acuarela, acrílico y técnicas mixtas.

La clasificación cronológica no resultaba útil por falta de datos en la mayoría de los cuadros, por tanto el dato cronológico, bien sea documentado o aproximado, solo aparece como información en cada obra, pero no implica criterio de ordenación en nuestra catalogación.

En el bloque donde se recogen sus dibujos, aportamos una amplia colección de bocetos y sobre todo apuntes. El carácter de ejercicio y apunte secundario queda patente en estas obras, que no responden a una evolución lógica y coherente. Los temas, técnicas y grafismos van surgiendo como experimentos y ensayos, ejercicios para adquirir habilidad o inmortalizar instantáneamente ideas, personajes o experiencias que a veces aparecen unificados en series. El eclecticismo en los dibujos de Ocaña es considerable, por tanto su clasificación se hace compleja. Hemos optado por la diferenciación entre *series* y *apuntes*. Las series conforman unidades independientes con una técnica y temática común. En el caso de los apuntes la variedad de temas y técnicas es más dispar, por tanto, aplicaremos un criterio semejante al utilizado en la catalogación de las pinturas: atenderemos en primer lugar a la agrupación por temas, y en segundo lugar al procedimiento empleado. La información cronológica, al igual que en las pinturas, aparece sólo en algunas obras, por tanto no la tomaremos como criterio de clasificación.

El apartado dedicado a la escultura es el más concreto y definido de los tres, ya que las obras se circunscriben a momentos muy concretos como son sus distintas exposiciones, sobre todo la exposición “La primavera” de 1982; o el pasacalle de Cantillana donde tuvo lugar el accidente que acabó con su vida. El número de obras conservadas y localizadas no es muy amplio, por tanto no podemos plantear clasificaciones muy complejas. Continuaremos el criterio utilizado en los bloques anteriores, es decir, agruparemos por temas o motivos representados. La técnica empleada es común en todas las esculturas, por ende no podemos considerarla un criterio de clasificación. En cambio, en estas obras tenemos documentada su cronología. Muchas esculturas aparecen fechadas junto a la firma, y en otros casos obtenemos la fecha atendiendo a la exposición o evento concreto para el que fueron realizadas. En

este bloque aplicaremos el dato cronológico como último criterio en la clasificación de las obras.

En la segunda parte de la catalogación abordamos la *obra performática*, que por su condición inmaterial y características propias del arte de acción, precisa una metodología distinta a la utilizada en la catalogación de obra plástica. Forman parte de este bloque, como ya hemos explicado anteriormente, las acciones realizadas por Ocaña representativas de su modo de vida performático y actuaciones que se sucedieron durante la vida pública del artista y que en nuestra investigación reivindicamos como arte de acción.

Estas performances han llegado a nosotros a través de grabaciones audiovisuales, fotografías o trabajos cinematográficos, normalmente como fragmentos integrados en otros tipos de trabajos y discursos como es el caso de la película *Ocaña, retrato intermitente*, del director Ventura Pons, que incluida en el argumento de la película, presenta grabaciones de diversas performances del artista andaluz. En otros casos, como el corto *Ocaña, der engel der in der qual singt* (Ocaña, el ángel que canta en el suplicio), del director Gerard Courant, la performance abarca la duración completa de la cinta, podemos decir que es un documento exclusivo sobre la acción de Ocaña.

Cada documento que registra las performances de Ocaña responde un medio y un fin distintos, pero todos tienen en común ser los soportes e intermediarios actuales entre la obra performática de Ocaña y nosotros. Por tanto, el medio, y el autor del trabajo documental, quedarán recogidos explícitamente en las fichas que proponemos para la catalogación de las performances de Ocaña. Así pues, las fichas se componen de los siguientes datos:

- Performer.
- Título.
- Fecha.
- Medio/ duración.³⁵⁰
- Fotógrafo/ cámara/ director.³⁵¹ (de la documentación)
- Ubicación.
- Colección.³⁵²

³⁵⁰ Esta entrada puede variar según el soporte de imagen utilizado, aportaremos los datos que cada medio requiera.

³⁵¹ Dependerá del medio utilizado para la documentación; aportamos el autor material de la imagen, es decir: en el caso de fotografía citamos al fotógrafo, si se trata de un vídeo, citamos a la persona que graba la acción (cámara), o en el caso de la documentación a través de películas citamos al director.

- Idea/ concepto.

Como vemos, las primeras entradas de la ficha, corresponden a identificar la performance y su autor, y las siguientes son referidas al medio de registro de la performance: definiendo el tipo de soporte, características, autor del documento o colección donde se encuentra. En la entrada *idea/ concepto*, explicaremos mediante una breve descripción el desarrollo e interpretación de la performance.

Por último adjuntamos una serie de imágenes descriptivas de la acción a través de fotografías o en el caso de los audiovisuales y películas, aportamos una serie de fotogramas significativos extraídos del documento original.

Seguiremos un criterio cronológico en la clasificación de la performances que forman nuestra catalogación, ya que todas las acciones están documentadas con el año de realización, y en algunos casos con fecha exacta.

Con esta relación visual y documentación de las obras damos forma al catálogo general de la obra de Ocaña, que como hemos dicho anteriormente, tiene un carácter abierto, de manera que irá ampliándose si surgen nuevos hallazgos.

³⁵² Esta entrada no es aplicable a las performances documentadas mediante la película Ocaña, retrato intermitente, del director Ventura Pons, ya que el documento es de dominio público y se sigue comercializando en la actualidad; no pertenece ni se custodia en ningún archivo o colección determinada.

4.2. CATÁLOGO DE OBRAS.

4.2.1. Obra plástica.

4.2.1.1. Pintura.

I- Primera obra. Aprox. 1960- 1972.



1- Estampa I
100 x 30 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña.
Cantillana (Sevilla). *Foto propia.
A partir de esta imagen, omitimos la
propiedad de la foto si es de esta misma
procedencia.



2- Estampa II
49 x 17 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña.
Cantillana (Sevilla).



3- Estampa III
49 x 17 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña.
Cantillana (Sevilla).



4- Sobrinos.
32 x 89 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



5- *Paisaje con río I*
70 x 130 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad particular. Cantillana (Sevilla).



6- *Paisaje casas.*
63 x 154 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



7- *Paisaje Cantillana I*
75 x 123 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia particular. Cantillana (Sevilla).



8- *Ermita de Aguas Santas.*
 37 x 55 cm.
 Óleo sobre lienzo.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



9- *Paisaje estanque.*
 85 x 55 cm.
 Óleo sobre lienzo.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana
 (Sevilla).



10- *Coche con banderas.*
 160 x 250 cm.
 Óleo sobre muro.
 Propiedad Ayuntamiento de Cantillana. Cantillana
 (Sevilla). Foto Yedra García.



11- Jarrón con flores.
54 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Colección Antonio Payán. Cantillana. Sevilla.



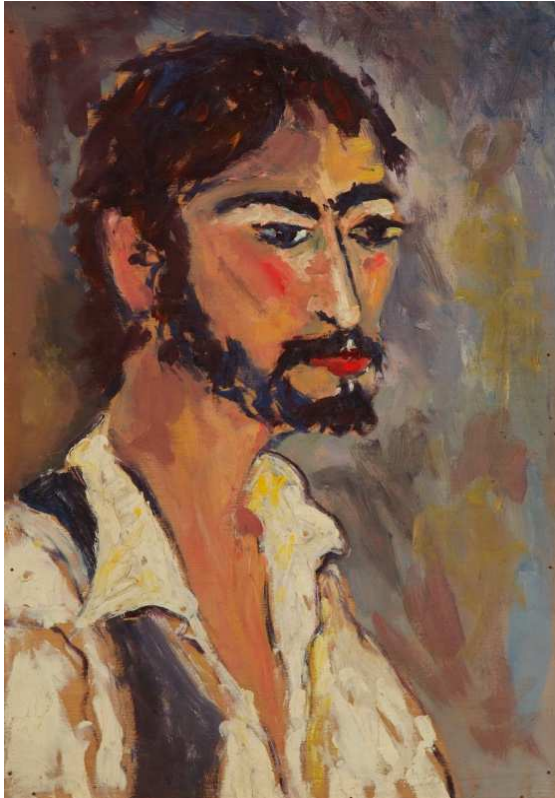
12- Mimosas.
54 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



13- Flor de jarro.
54 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



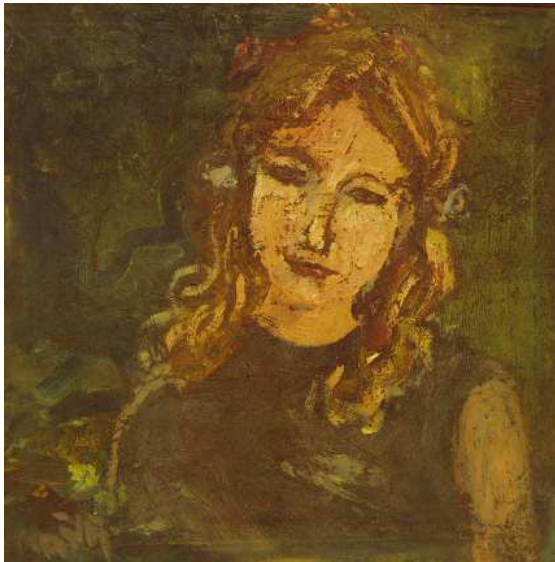
14- Flores rojas.
54 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



15- Retrato de hombre.
60 x 40 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



16- Autorretrato con barba.
60 x 48 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



17- Encarni (sobrina del pintor)
45 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana.
(Sevilla).



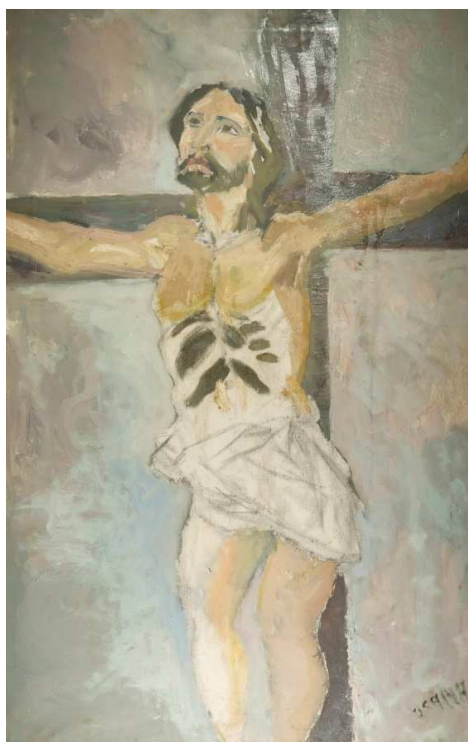
18- Mujer con turbante.
64 x 53 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana.
(Sevilla).



19- *Asunción de Cantillana I*
45 x 37 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



20- *Asunción.*
125 x 94 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).



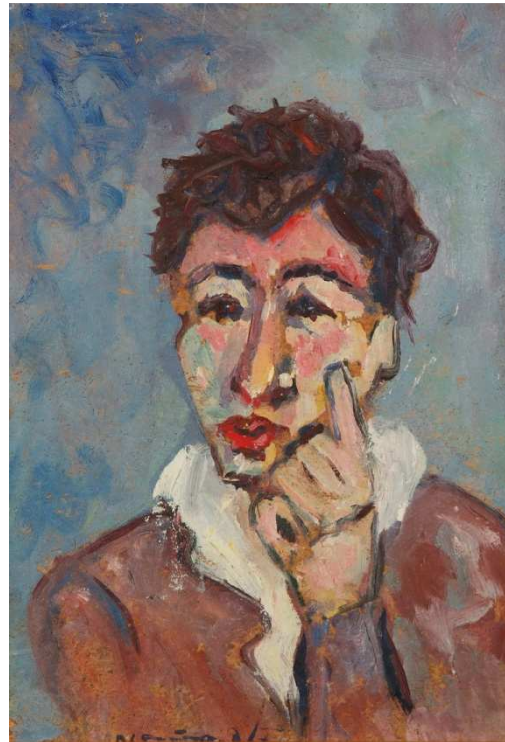
21- *Crucificado.*
100 x 60cm.
Acrílico sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).

II- Obra en Barcelona. 1972- 1982.

A- Retratos.



22- *Joven con corbata roja*
1977.
70 x 40 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



23- *Joven pensativo.*
60 x 35 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



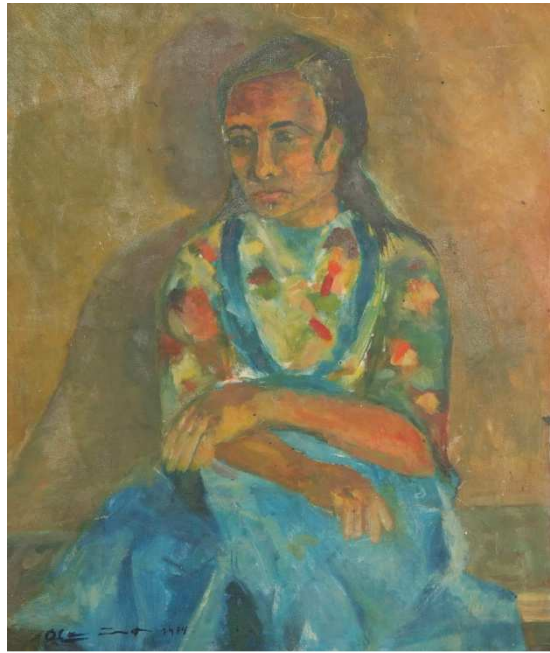
24- *Retrato maternal.*
57 x 58 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



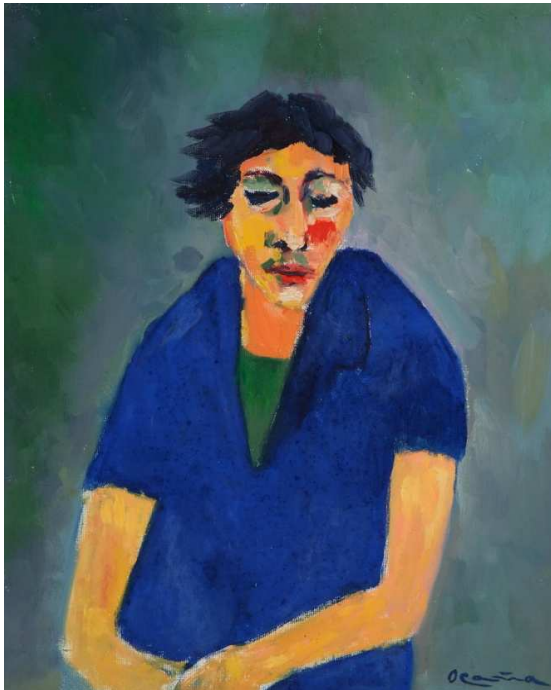
25- *Rubio con corbata roja.*
50 x 40 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



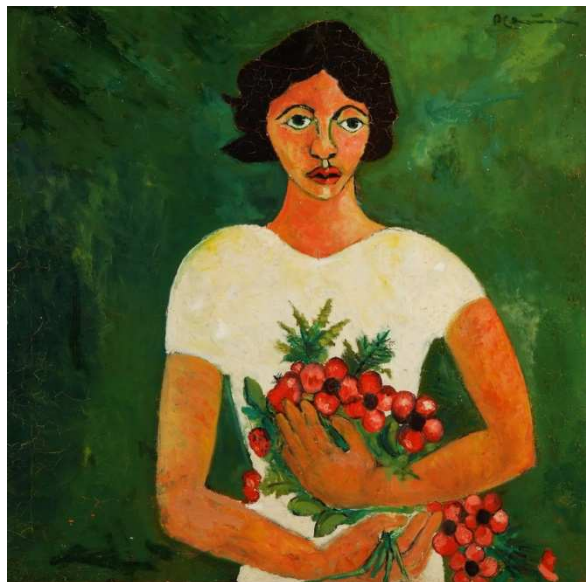
26- *Joven con flores rojas.*
75 x 50 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



27- *Mendiga.*
70 x 42 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



28- *Joven camisa azul.*
70 x 40 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



29- *Muchacha con flores rojas.*
75 x 75 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



30- *Mujer de luto.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



31- *Joven de camisa a rayas.*
60 x 50 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



32- *Joven con camiseta blanca.*
61 x 46 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



33- *Mujer con velo.*
61 x 91 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



34- *Joven perla negra.*
60 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



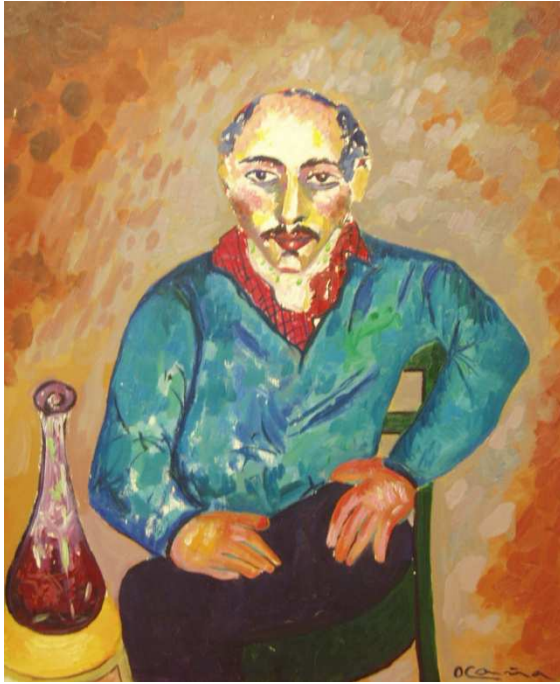
35- *Cuponera de las Ramblas.*
64 x 52 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.



36- *Gallega.*
65 x 82 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Encara Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).



37- *Retrato de mi amigo FRANCESC.*
45 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.



38- *Hombre del porrón.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



39- *Las palmeras. (El mendigo de la plaza.)*
65 x 82 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



40- *Mujer con lilas.*
61 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



41- *Mantilla.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



42- *Jesús en el colegio.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Encarna Ortiz Pérez. Cantillana.
(Sevilla).



43- *Homenatge al señor Antonio.*
130 x 97 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad del Ayuntamiento de Barcelona.
Colección MACBA. Barcelona. Foto Macba.



44- *Retrato de familia.*
73x 60 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Encarna Ortiz Pérez. Cantillana.
(Sevilla).



45- *Retrato del cantillanero.*
73x 60 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad del Partido Comunista de Cantillana.
(Sevilla).



46- *La Fernanda con sombrero.*
 7- 3. 1981.
 55 x 46 cm.
 Óleo sobre tabla.
 Propiedad de Fernando Aránega. "la Fernanda".
 Barcelona.



47- *Muchacho con camisa verde.*
 65 x 82 cm.
 Óleo sobre lienzo.
 Obra no localizada. **Foto Archivo familia Ocaña.**
 *Todas las fotos de los cuadros no localizados pertenecen al
 archivo de la familia Ocaña, por tanto a partir de esta foto
 omitiremos su procedencia.



48- *Retrato de hermanos.*
 74x 61 cm.
 Óleo sobre lienzo.
 Obra no localizada.



49- *Retrato de familia II*
 75 x 60 cm.
 Óleo sobre tabla.
 Obra no localizada.



50- *Tana*.
13- 7- 1977.
70x 116 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



51- *Mujer del Lute*.
60 x 100 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



52- *La Fernanda con mantilla blanca*.
120 x 90 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Fernando Aránega. "la Fernanda".
Barcelona.



53- *Mujer con jazmines*.
59 x 72 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



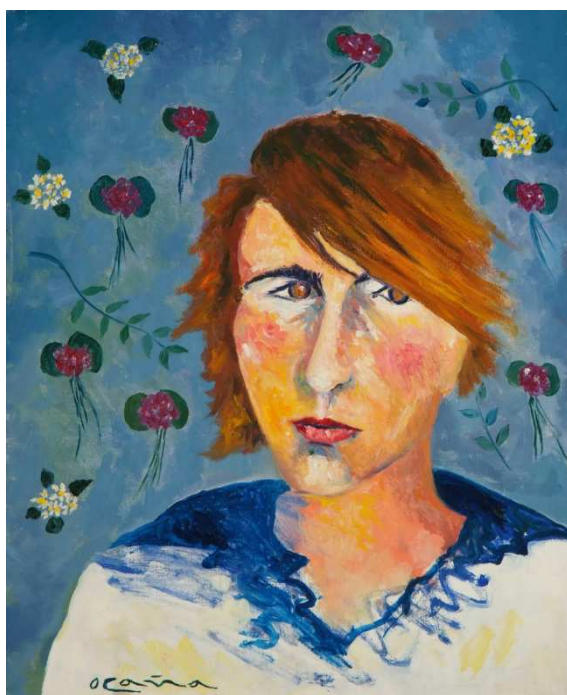
54- Joven camisa de cuadros.
70 x 49 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



55- Sesi.
70 x 49 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



56- Mujer de rojo.
90 x 142 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana (Sevilla).



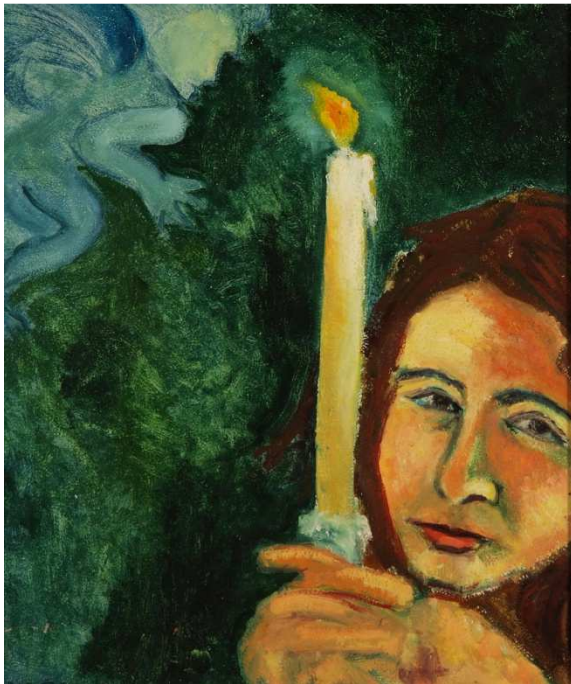
57- Joven pelirrojo.
60 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



58- *Joven con manzanas.*
60 x 50 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



59- *Joven con amapolas*
50 x 50 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



60- *Modelo con vela.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



61- *Joven de ojos verdes.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



62- *Mujer con niño y vidriera.*
82 x 62 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



63- *Vieja de luto II.*
33 x 41 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



64- *Mujeres con pañuelo.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



65- *Joven con flor.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



66- *Niñas abrazadas*.
81 x 65 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad Florencio Arias. Cantillana (Sevilla).



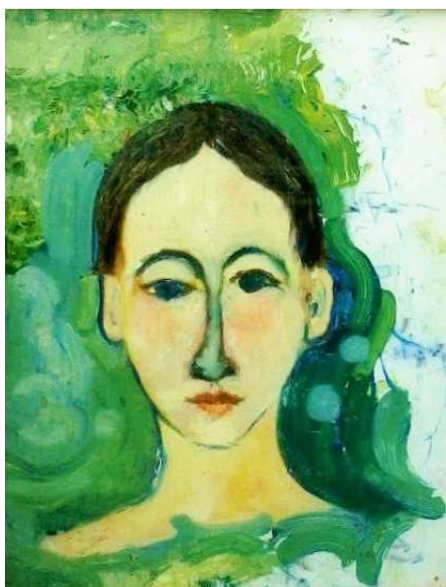
67- *Retrato de novios*.
82 x 62 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



68- *Retrato de chulo*. (*El Baco*).
1981.
195 x 130 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.



69- *La virtudes (Madre de Ocaña).*
61 x 73 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



70- *Muchacha fondo verde.*
35 x 47 cm.
Óleo sobre cristal.
Propiedad de Antonio Rivera. Carrión de los
Céspedes. (Sevilla) Foto propietario.



71- *Cara verde.*
54 x 46 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



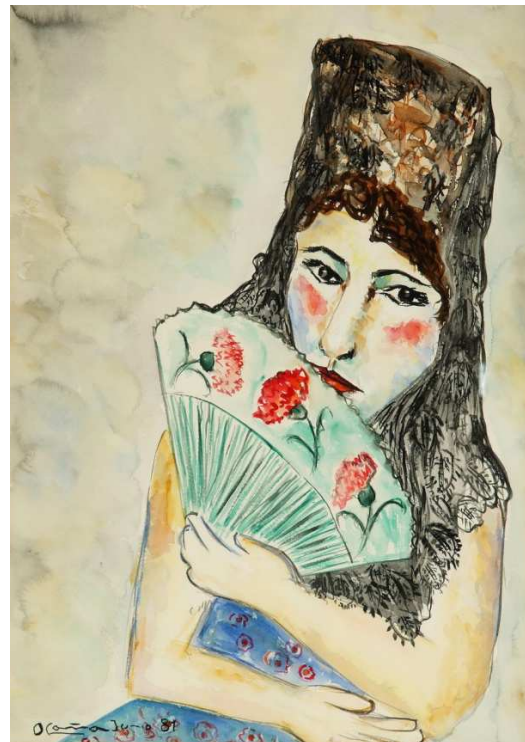
72- *Retrato con mantilla I.*
 Julio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



73- *Retrato con mantilla II.*
 Julio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



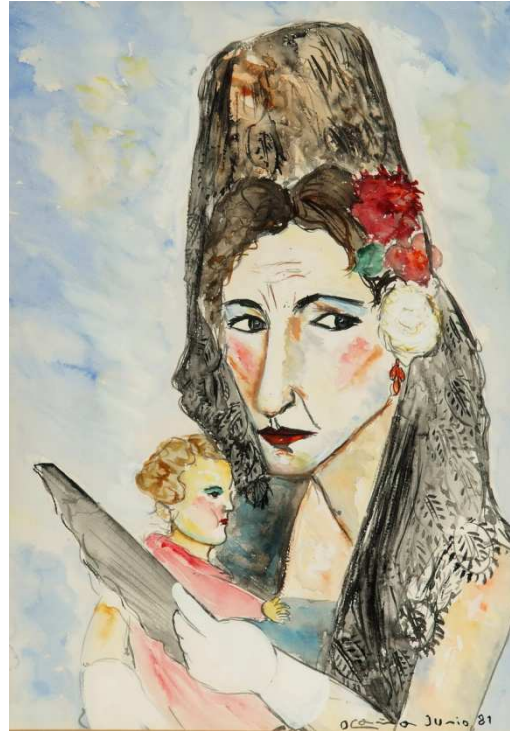
74- *Retrato con mantilla III (Camilo).*
 Junio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



75- *Retrato con mantilla IV.*
 Julio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



76- Retrato con mantilla V. (Autorretrato)
 Junio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



77- Retrato con mantilla VI. (Autorretrato)
 Junio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



78- Retrato con mantilla VII.
 Junio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



79- Retrato con mantilla VIII.
 Julio de 1981.
 74 x 55 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



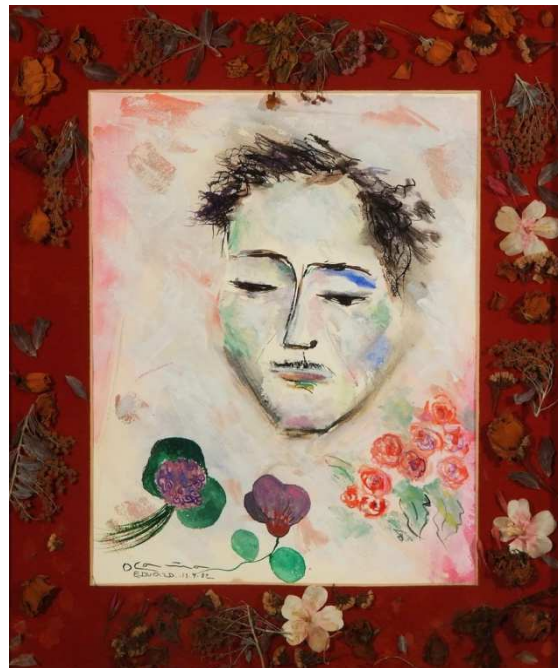
80- Retrato con mantilla IX.
Julio de 1981.
74 x 55 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



81- Retrato con mantilla X.
Julio de 1981.
74 x 55 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Antonio Rivera. Carrión de los
Céspedes. (Sevilla). Foto Propietario.



82- Retrato con mantilla y San Benito.
Septiembre 1981.
40 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Pere Pedral. Colección La Rosa del
Vietnam. Barcelona. **Foto La Rosa del Vietnam.*** La
autoría de todas las fotos de la Rosa del Vietnam coincide con
su propietario. A partir de esta foto, omitiremos su autoría.



83- Eduard.
40 x 30 cm.
Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores
secas.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



84- *La Fernanda rubia.*
1977.
22 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Juan Naranjo, "la Toci". Barcelona.



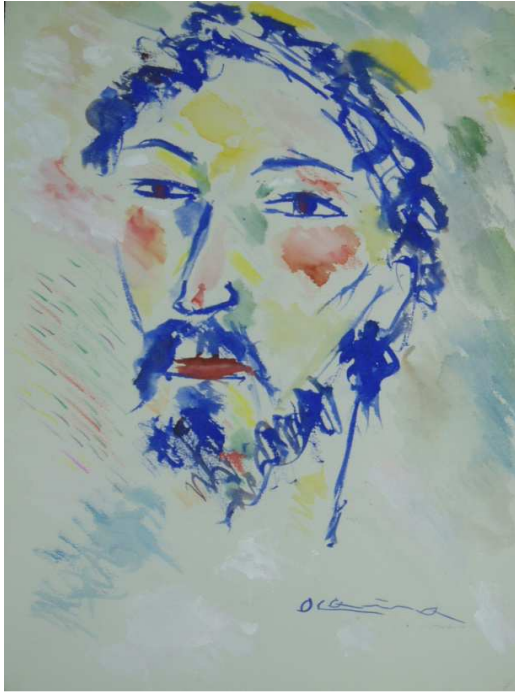
85- *Joven con camisa blanca.*
1977.
22 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Juan Naranjo, "la Toci". Barcelona.



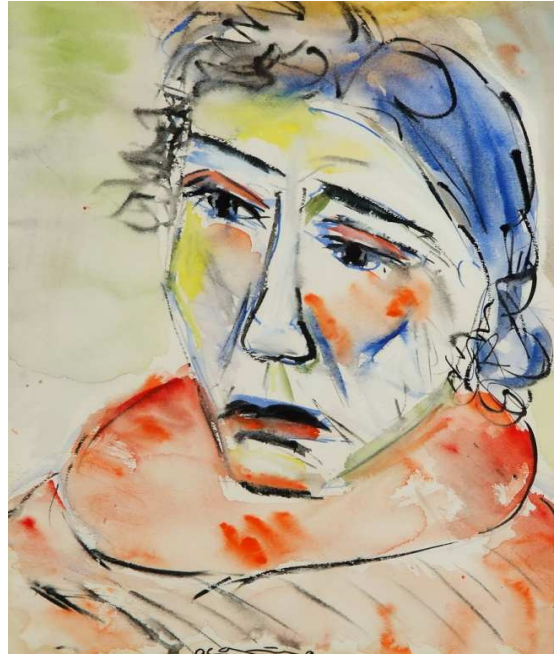
86- *Calvo barbudo.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



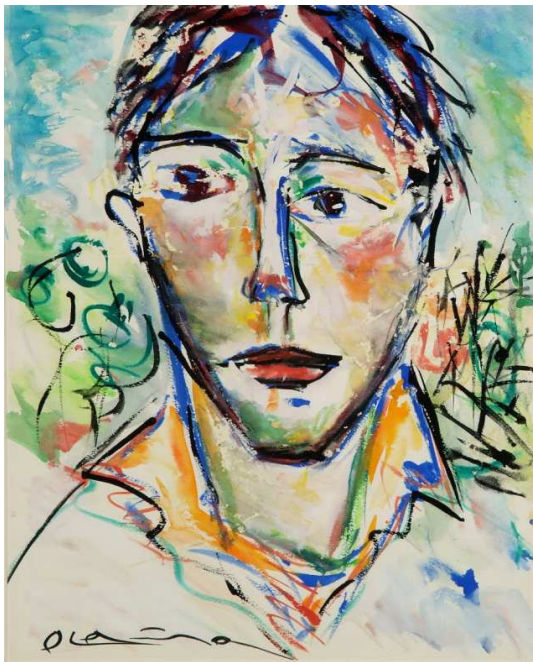
87- *Niño pelo verde.*
8 x 12 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



88- *Joven con barba.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



89- *Mujer triste.*
45 x 30cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



90- *Joven.*
45 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



91- *Mallorquina.*
35 x 50 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



92- *Viejas con fondo rosa.*
34 x 41 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



93- *Cara con abanico.*
36 x 46 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



94- *Viejo con bastón y boina.*
36 x 46 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



95- *Joven con bufanda.*
36 x 46 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



96- *Mujer fondo rosa.*
50 x 30cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



97- *Joven con cuello verde.*
36x 46 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Manuel Martorell. Barcelona.



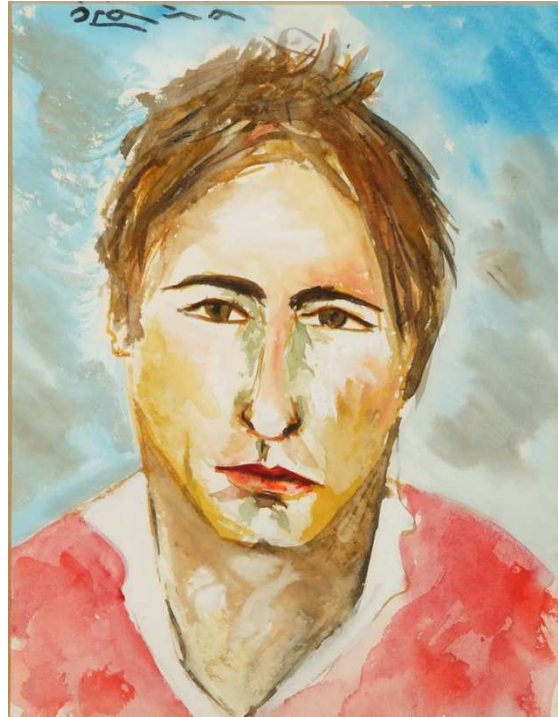
98- *Joven con flequillo I.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



99- *Joven con flequillo II.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Antonio Payán. Cantillana. (Sevilla).



100- Fernando Roldán I.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



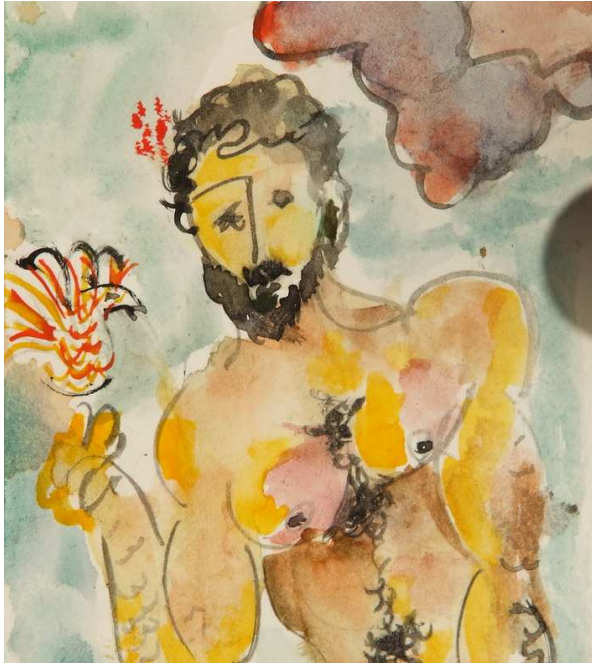
101- Fernando Roldán II.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



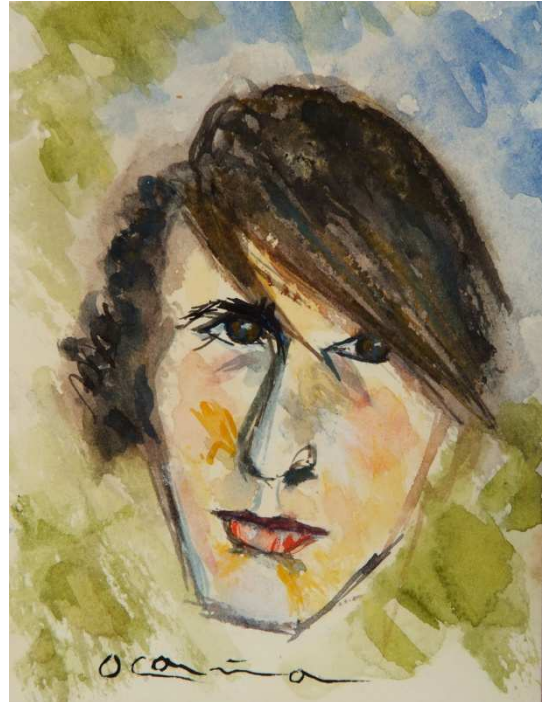
102- Mujer con niña.
18 x 22 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.
Inscripción: *Primer dibujo en la casa nueva.*



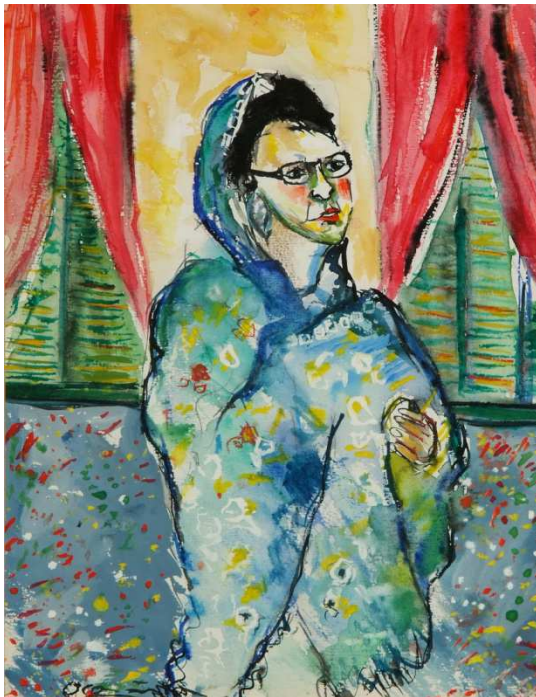
103- Rostro II.
28 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



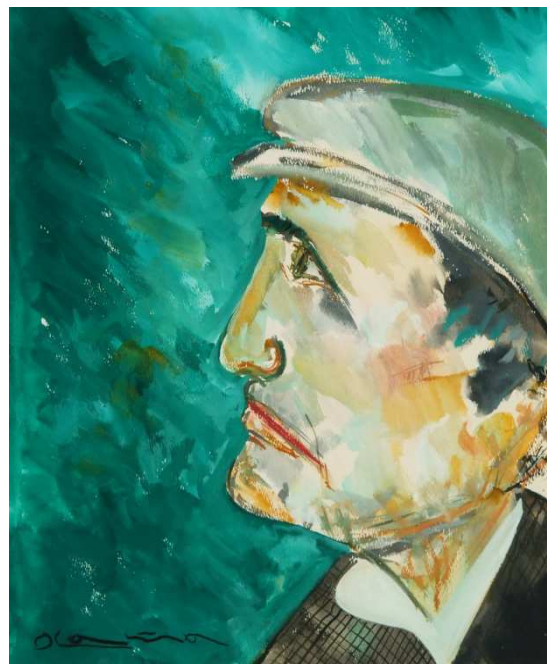
104- *Barbudo con torso.*
15 x 10 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



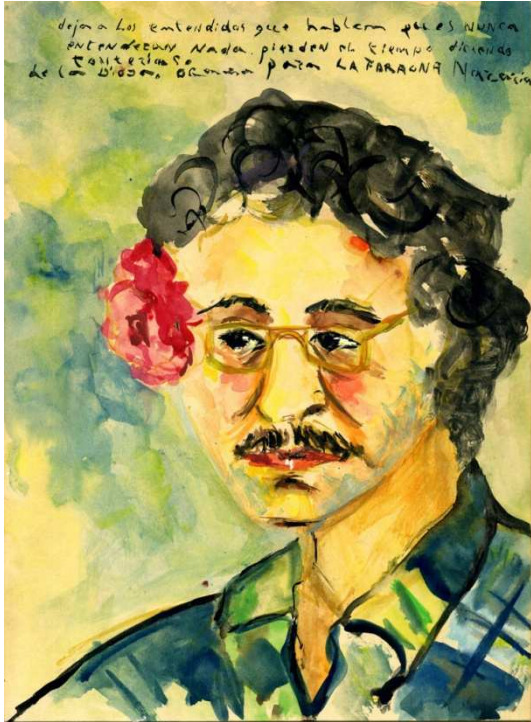
105- *Rostro III.*
28 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



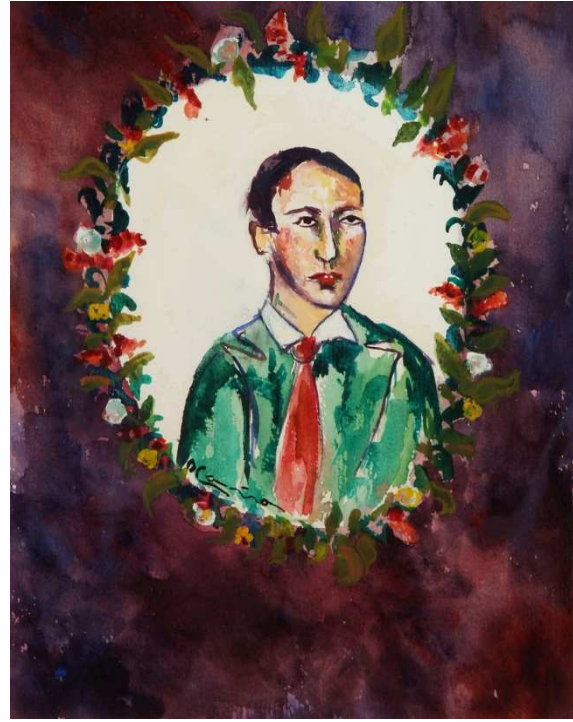
106- *Joven con gafas.*
50 x 30cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



107- *Hombre con gorra.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



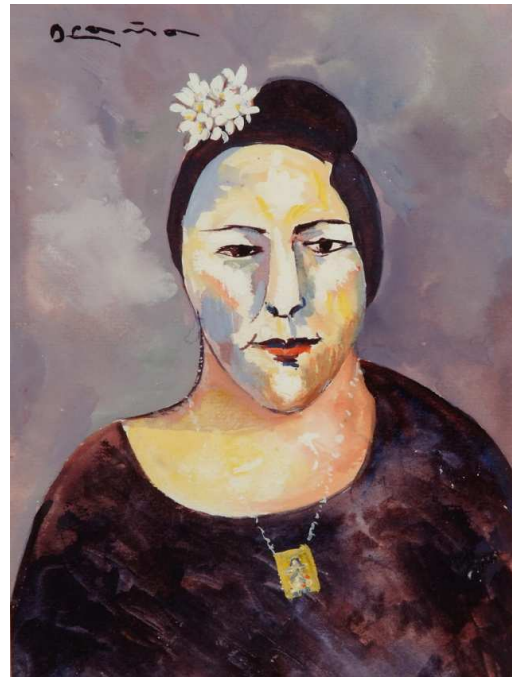
108- Nazario con flor.
27,50 x 20 cm.
Acuarela sobre cartón.
Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.



109- Joven con orla de flores.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



110- Payaso.
40 x 30 cm.
Acuarela y témpera sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña Ocaña. Barcelona.
Inscripción: "para Laura de tu tío".



111- Mujer con jazmines
50 x 30cm.
Acuarela y témpera sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).

B- Autorretratos.

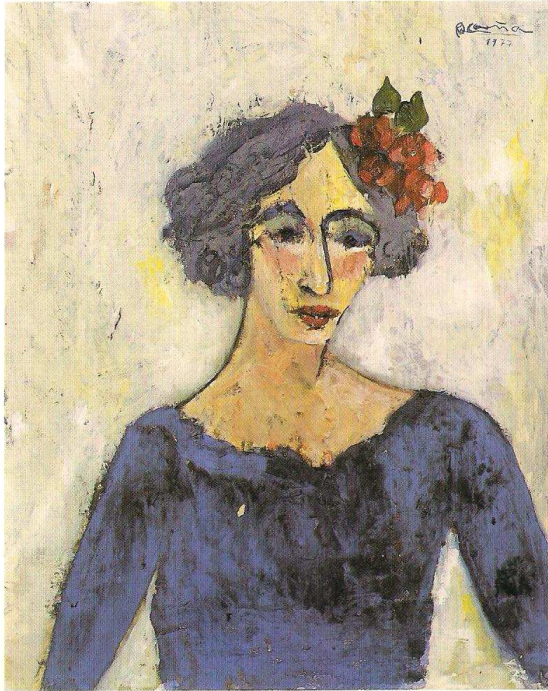


112- *Autorretrato con bombín.*

131 x 99 cm.

Óleo sobre lienzo.

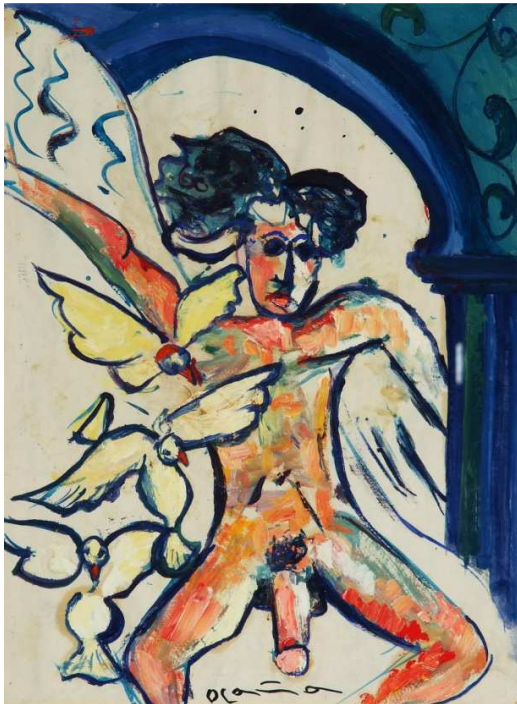
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



113- *Autorretrato con flor roja.*
1977.
66 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



114- *Autorretrato con Virgen.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



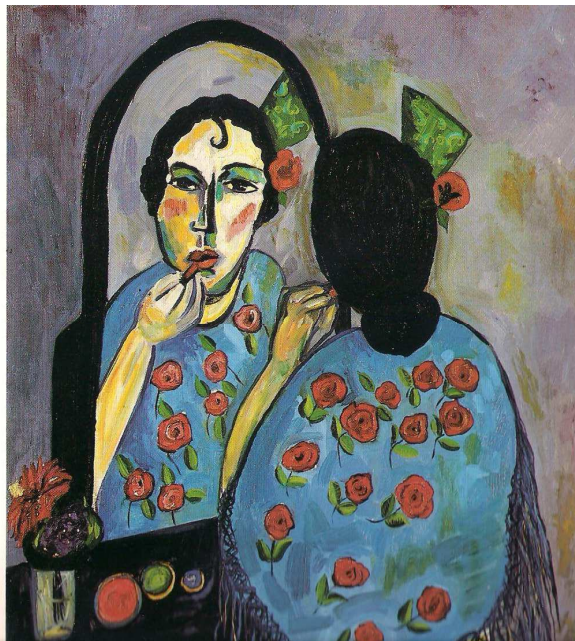
115- *Autorretrato de ángel desnudo.*
40 x 32 cm.
Óleo sobre papel.
Propiedad de Juan José Moreno. (Sevilla).



116- *Autorretrato con abanico.*
80 x 65 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



117- *Mi Velatorio o "Premonición"*.
190 x 300 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



118- *Autorretrato con mantón azul*.
82 x 65 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



119- *Autorretrato con pamela y mantón*.
1977.
72 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.



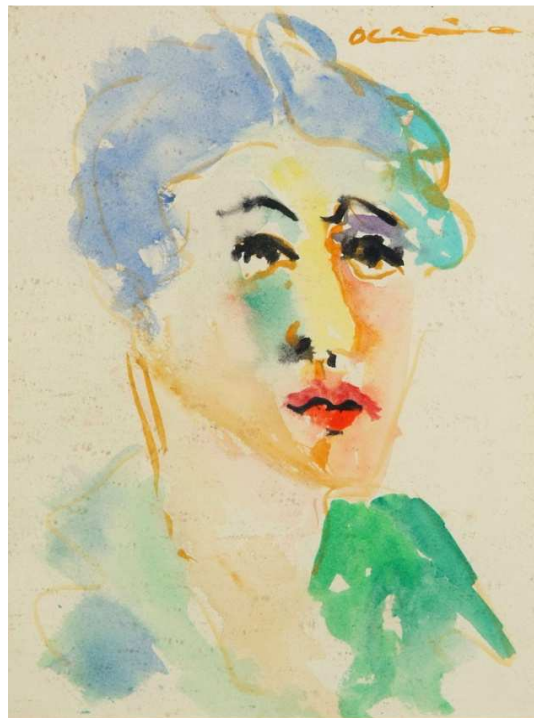
120- Autorretrato con pelo azul I. Apunte.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



121- Autorretrato con pelo azul II. Apunte.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



122- Autorretrato con pelo azul III. Apunte.
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



123- Autorretrato con pelo azul IV. Apunte.
29 x 21cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



124- *Autorretrato con batín bordado.*
 Junio 1981.
 26 x 36 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Obra no localizada.



125- *Autorretrato con ángel y luna.*
 45x 30 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad de Michele. Barcelona.



126- *Autorretrato con sombrero.*
 26 x 36 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



127- *Autorretrato en el colegio.*
 1977
 47 x 35 cm.
 Acuarela sobre papel.
 Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.

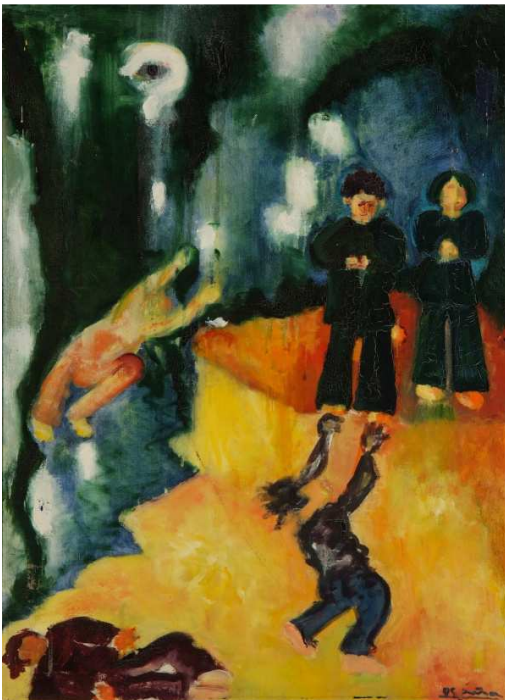
C- Grupos y escenas populares.



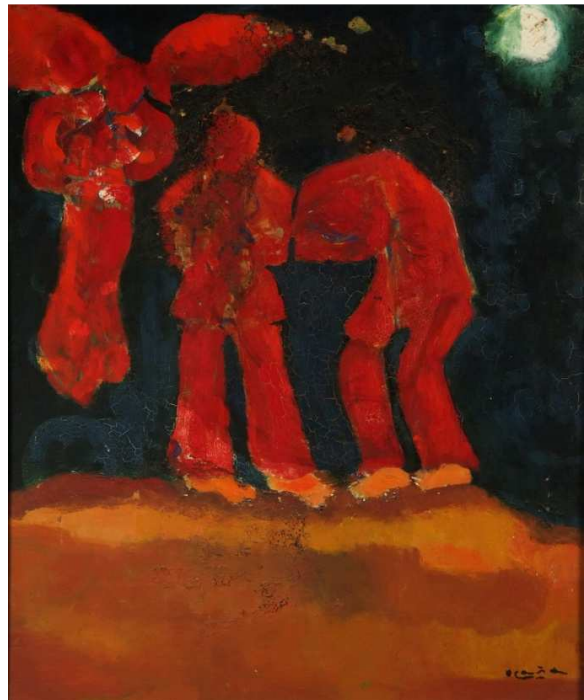
128- *Dos mujeres rezando.*
103 x 84 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



129- *Dos mujeres con máscaras.*
62 x 46 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



130- *Guardia Civil.*
74 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



131- *Sueño nocturno.*
50 x 40 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



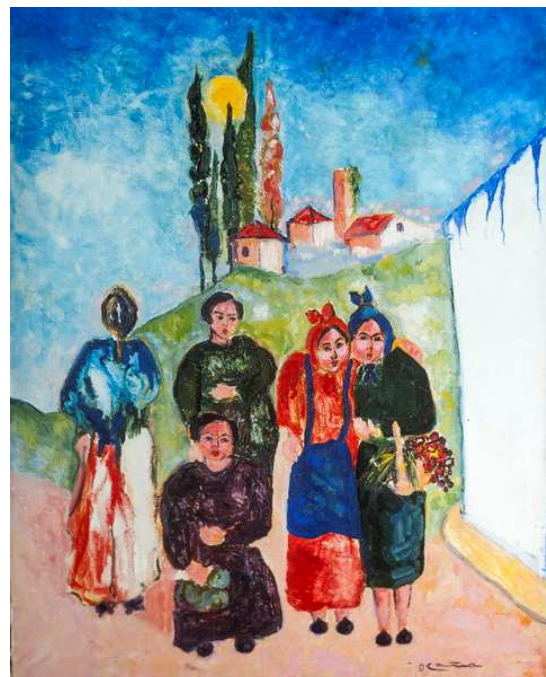
132- *Camino del cementerio I.*
90 x 120 cm.
Óleo sobre tabla.
Obra no localizada.



133- *Vieja de promesa.*
1977.
92 x 73 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Nuria Canals. Barcelona.



134- *Camino del cementerio II.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre tabla.
Obra no localizada.



135- *Camino del cementerio II.*
93 x 74 cm.
Óleo sobre lienzo.
Obra no localizada.



136- *Velatorio*.
1977.
195 x 130 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



137- *Camino del cementerio.*
65 x 50cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



138- *Mujer de luto con flor.*
70 x 30 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



139- *Aquelarre.*
73 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



140- *Dos mujeres de luto.*
103 x 84 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).



141- *Tres mujeres de duelo.*
60 x 48 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



142- *Descanso.*
62 x 48 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



143- *Matrimonio anciano.*
75 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



144- *Monaguillo con incensario.*
99 x 74 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).



145- *Monaguillo.*
1979.
29 x 23 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Luisa Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).



146- *Sueño con muñeca I.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



147- *Sueño con muñeca II.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



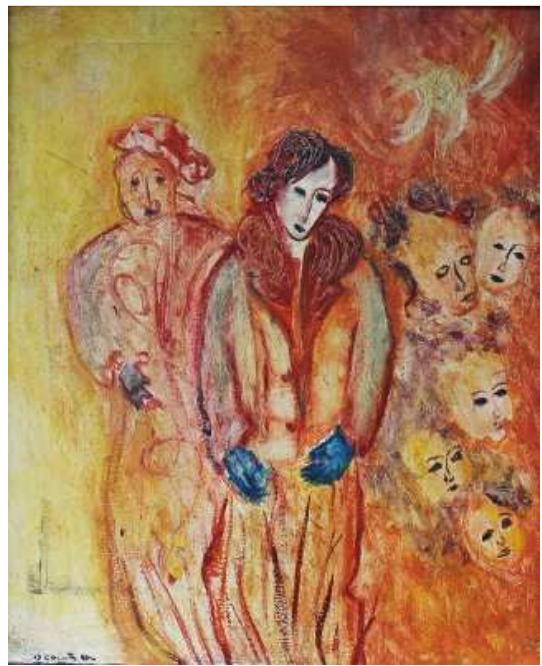
148- *Descanso en familia.*
75 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



149- *Retrato de familia.*
55 x 40 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



150- *Cotilleo en el velatorio.*
51 x 51 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



151- *Sueño en naranja.*
49 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Bárbara de Senillosa. Barcelona.



152- *Muerte de la novia I.*
51 x 51 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).



153- *Muerte de la novia II.*
65 x 55 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).



154- *Sueño.*
65 x 55 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



155- *Silencio, María duerme.*
55 x 40 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



156- *Mural Bodega Bohemia.*

1978.

395 x 190 cm.

Óleo sobre lienzo.

Propiedad Bodega Bohemia. Barcelona. Foto archivo familia Ocaña.



157- *Mural de "la Esperanza".*

312 x 160 cm.

Pintura plástica sobre muro.

Propiedad C.E.I.P. La Esperanza. Cantillana (Sevilla).



158- *Escena popular I.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



159- *Escena popular II.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Florencio Arias. Cantillana. (Sevilla).



160- *Escena popular III.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



161- *Escena popular IV.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



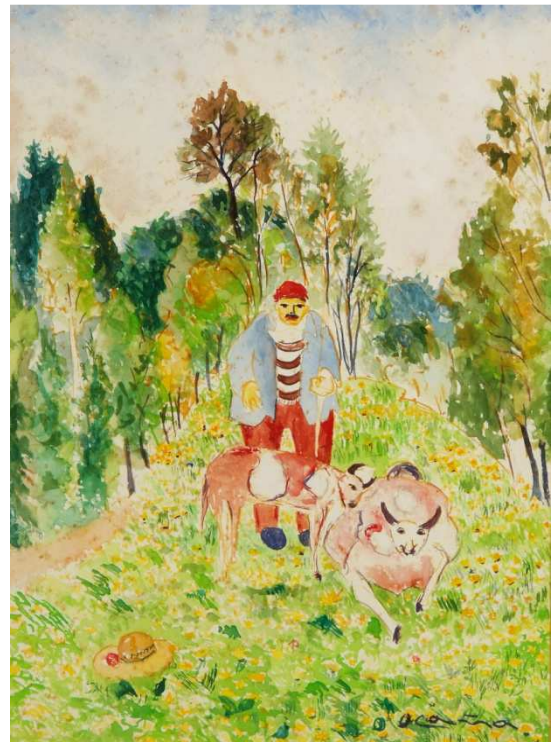
162- *Escena popular V.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



163- *Escena popular VI.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



164- *Escena popular VII.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



165- *Escena popular VIII.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



166- *Escena popular IX*.
26 x 39cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



167- *Madre con niño*.
20x 15 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



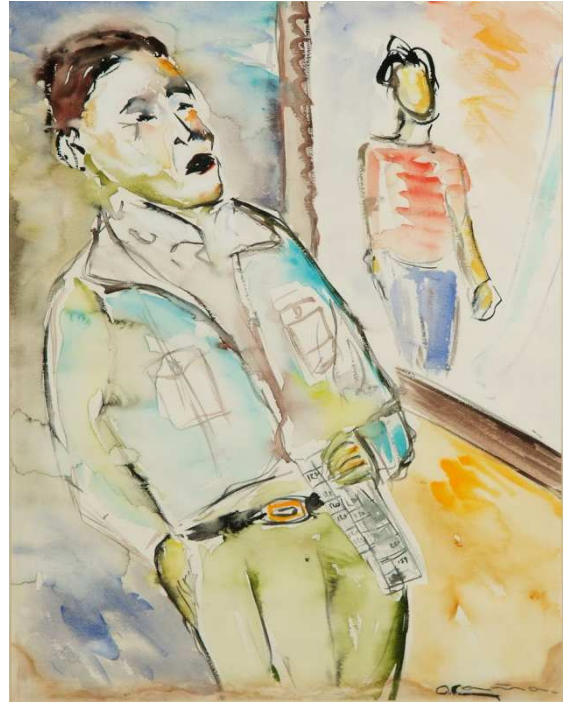
167- *Jesús en el colegio*.
32 x 40 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



168- *Escena popular X*.
5- 11- 1978.
26 x 39cm.
Acuarela y témpera sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



169- *Escena popular XI.*
11x 15 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.



170- *Escena popular XII.*
38 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



171- *Escena popular XIII.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



172- *Escena popular XIV.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



173- *Escena popular XV.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



174- *Escena popular XVI.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



175- *Escena popular XVII.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



176- *Escena popular XVIII.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



177- *Escena popular XIX.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



178- *Escena popular XX.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



179- *Escena popular XXI.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



180- *Escena popular XXII.*
38 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



181- *Niño de la palmera.*
41 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona.



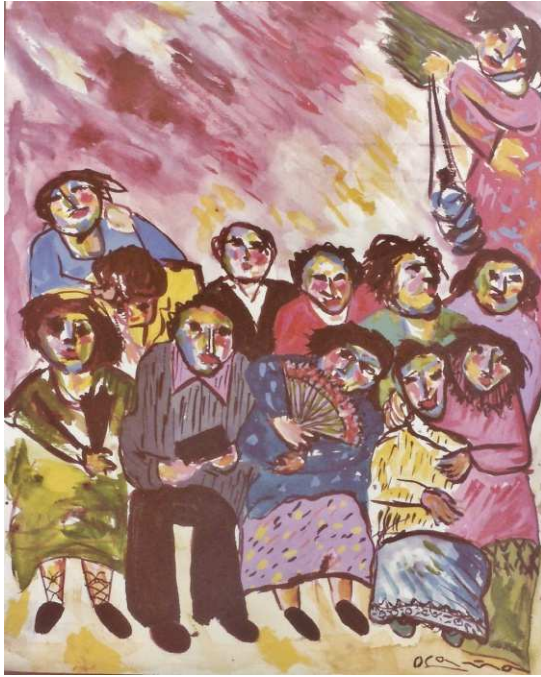
182- *Vieja de rojo.*
12 x 8 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



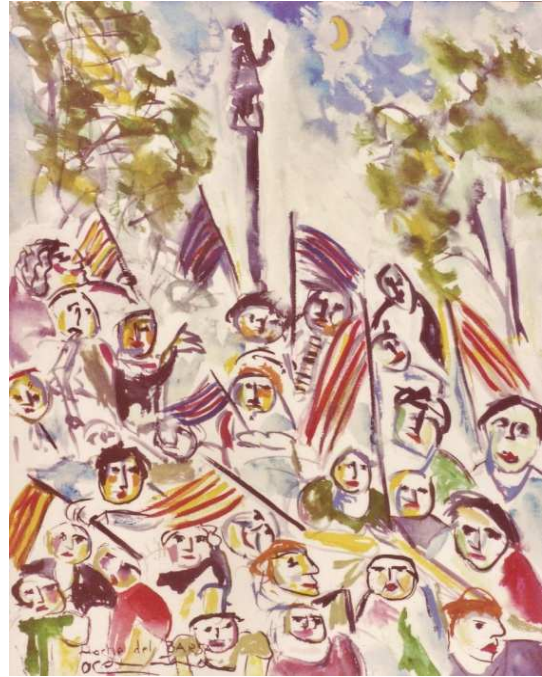
183- *Padre e hijos.*
31 x 24 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Luisa Pérez Ortiz. Cantillana. (Sevilla).



184- *Padre con hijo.*
24 x 31 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



185- *Esperando la procesión.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



186- *Noche del Barça.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Luis LLard. Barcelona.



187- *Mantoneras.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



188- *Mujeres abrazadas.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



189- *Hombres en la taberna.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



190- *Grupo de mantoneras.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



191- *Vieja con ofrenda I.*
1983.
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



192- *Dos mujeres.*
46 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.



193- *Basureros en Plaza Yanaa el Efna.*
(Marruecos).
35x 42 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Manuel Martorell. Barcelona. Foto propietario.



194- *Escena homosexual I.*
40 x 29 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



195- *Escena Homosexual II.*
35x 42 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



196- *Escena Homosexual III.*
35x 42 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



197- *Monaguillos con incensario I.*
1975.
21 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



198- *Monaguillo con incensario I.*
40 x 30 cm.
Temple al huevo sobre papel artesanal.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



199- *Monaguillos con incensario II.*
31 x 24 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



200- *Monaguillo con flores.*
31 x 24 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



201- *Monaguillos con incensario III.*
40 x 25cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



202- *Monaguillo con incensario II.*
Agosto de 1975.
30 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



203- *Monaguillo en la sacristía I.*
48 x 31cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



204- *Monaguillo en la sacristía II.*
48 x 31cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



205- *Apunte mujer I.*
21 x 30cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



206- *Apunte mujer II.*
21 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).

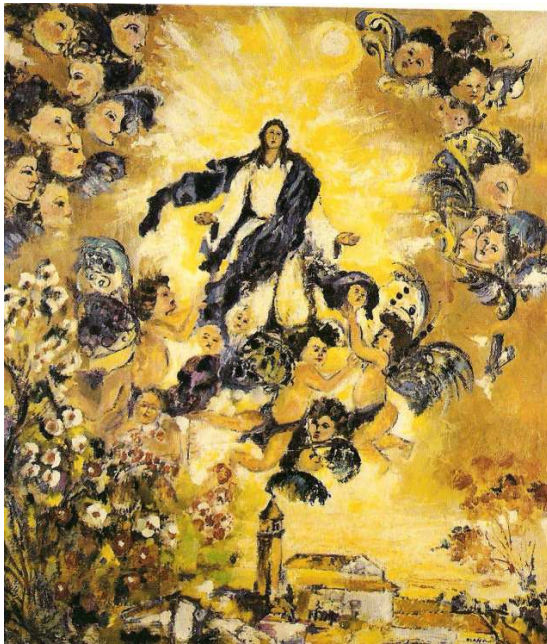


207- *Apunte moras I. (¿Marruecos?).*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



208- *Apunte mujer III.*
21 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).

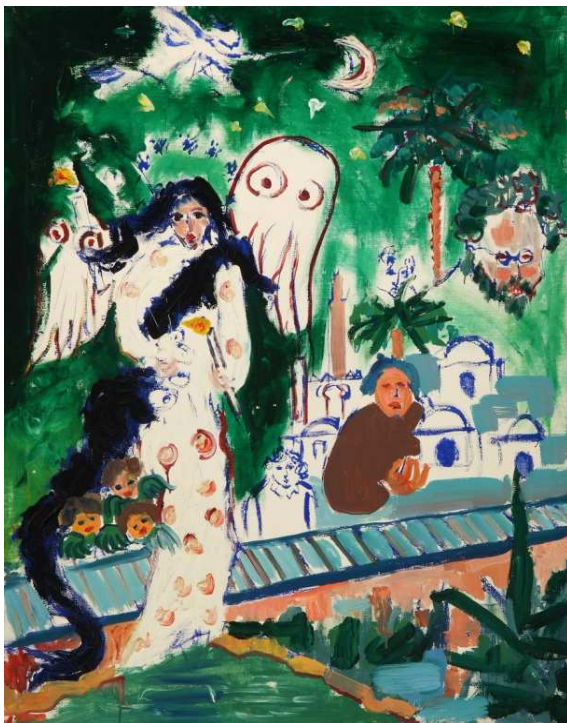
D- Pintura religiosa.



209- *Asunción gloriosa sobre Cantillana.*
140 x 120 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad particular. Barcelona.



210- *Crucificado en espejo.*
80 x 58cm.
Acrílico sobre tabla.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana
(Sevilla).



211- *Sueño con Virgen.*
75 x 60 cm.
Acrílico sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana
(Sevilla).



212- *Virgen apocalíptica.*
75 x 60 cm.
Acrílico sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana
(Sevilla).



213- *Asunción roja*.
1974
95x 129 cm.
Óleo sobre tabla.
Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.



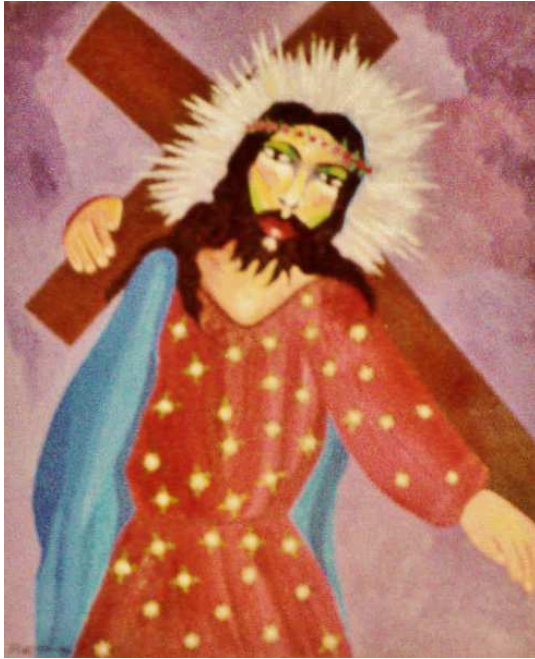
214- *Retrato Divina Pastora I*.
1979
45 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Bárbara de Senillosa. Barcelona.
Inscripción: CANTILLANA/ DIVINA
PASTORA/EXPOSICIÓN/ DE LA PRIMAVERA/ OCAÑA/15
DE JUNIO/ DE 1979.



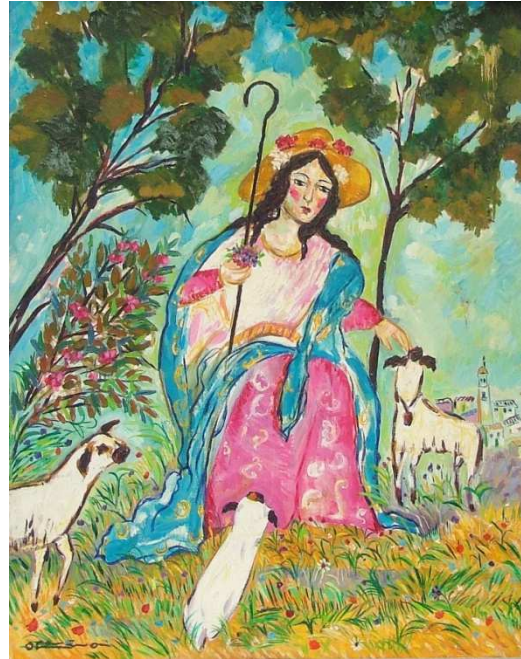
215- *Pastora de Cantillana con ángeles*.
90 x 70 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Fernando Aránega, "La Fernanda".
Barcelona.



216- *Pastora de Cantillana I*
101 x 82 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



217- *Jesús Nazareno I.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Obra no localizada.



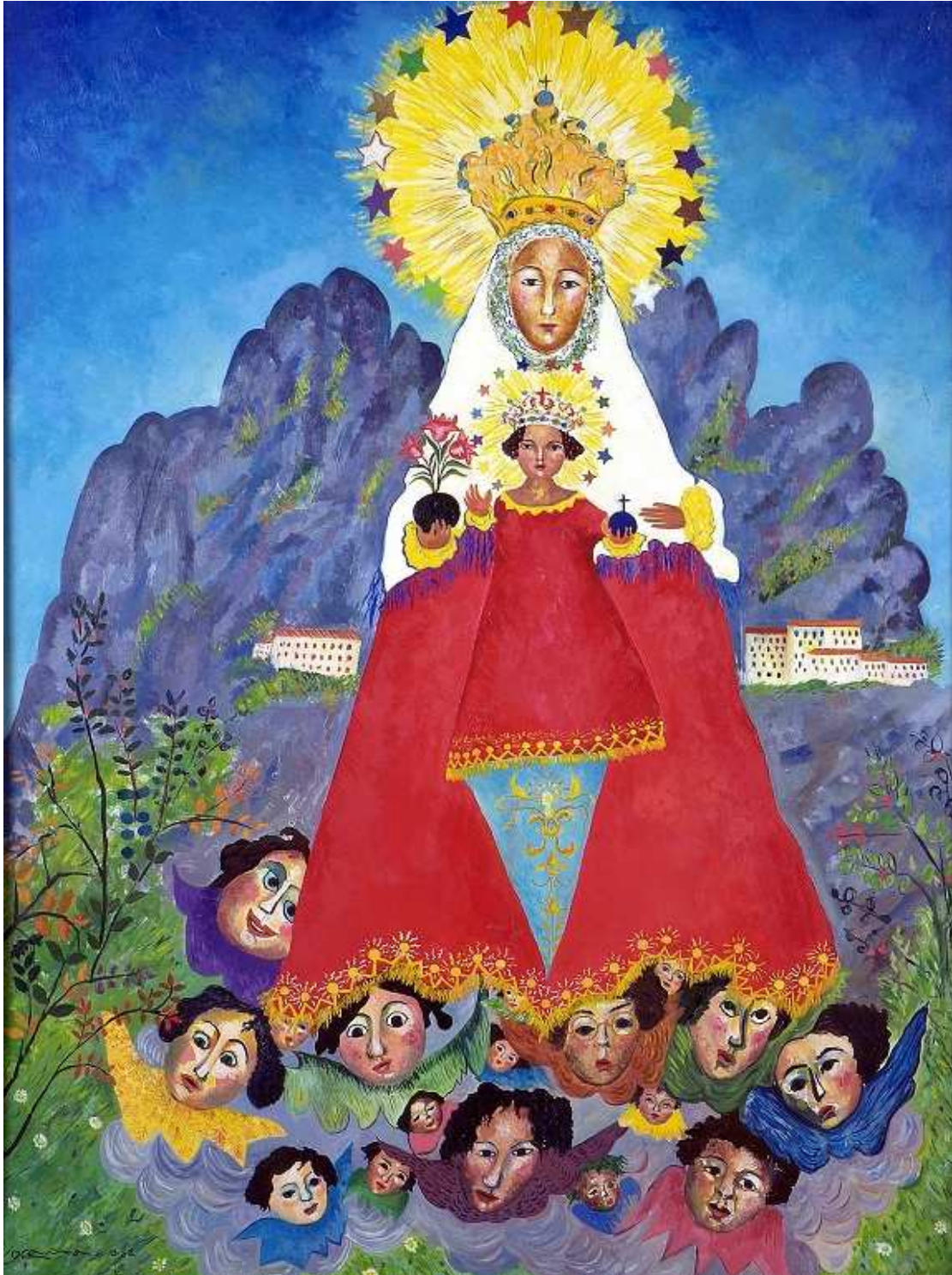
218- *Divina Pastora antigua.*
65 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Teresa Bruna. Barcelona. Foto Propietaria.



219- *Virgen de Aguas Santas.*
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



220- *Inmaculada con fondo rosa.*
57 x 48 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).

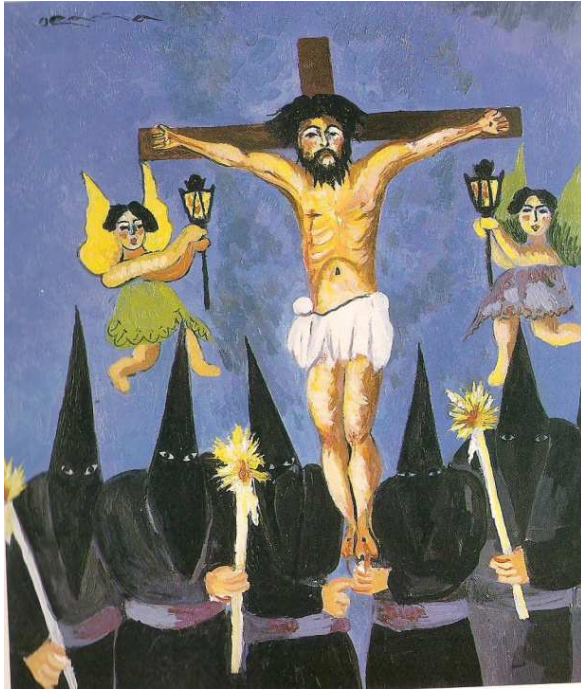


221- *Virgen de Montserrat*.
1982.

150 x 100 cm.

Óleo sobre lienzo.

Propiedad Abadía de Montserrat. Colección Museo de Montserrat. Barcelona



222- *Cristo de los faroles I.*
110 x 80 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



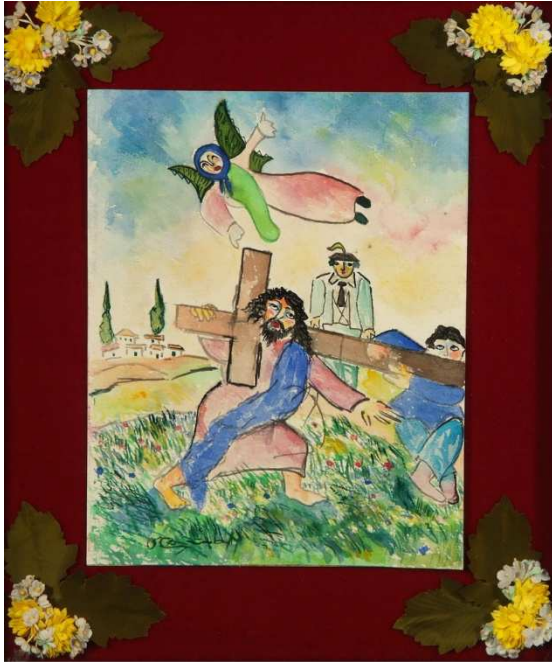
223- *Crucificado con mantilla.*
4,5 x 9 cm.
Témpera sobre papel de fumar.
Propiedad Ventura Pons. Barcelona.



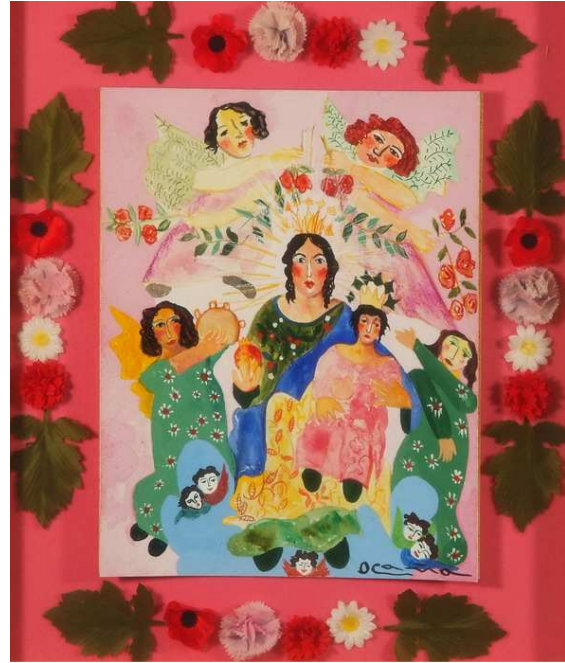
224- *Corazón de Jesús de marica.*
74 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Pere Pedral. Colección la Rosa del Vietnam. Barcelona.



225- *El beso de Judas.*
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



226- *Jesús Nazareno II.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores de tela.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



227- *Virgen de Aguas Santas.*
40 x 32 cm.
Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores de tela.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



228- *Virgen en camarín.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



229- *María de las Ramblas.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



230- *La Virgen Zargentona*.
51 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.



231- *La Virgen de las pollas*.
46 x 30 cm.
Gouache sobre papel.
Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.



232- *Dolorosa con burka*.
40 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Fernando Aránega, "La Fernanda".
Barcelona.



233- *Virgen de los infiernos*.
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Luís Cárdenas. Montilla. (Córdoba).



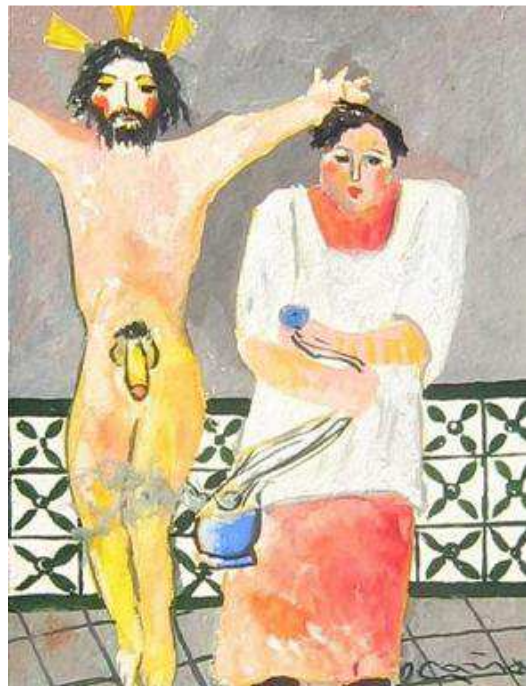
234- *Virgen del Rocío.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



235- *Asunción con serpiente.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.



236- *San Sebastián azul.*
46 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.

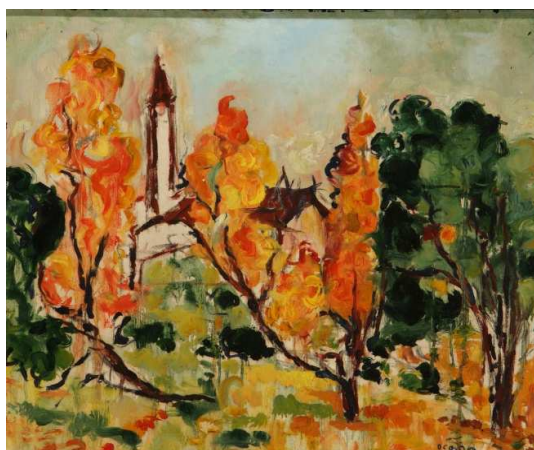


237- *Crucificado desnudo con monaguillo.*
40 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Obra no localizada.

E- Paisajes y composiciones.



238- Paisaje III.
46 x 55 cm.
Óleo sobre madera.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



239- Paisaje IV.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



240- Paisaje V.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



241- Paisaje VI.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



242- Paisaje VII.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



243- Paisaje de Cantillana.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.
Inscripción: "Para mi hermano con amor".



244- *Balcón con macetas y paisaje.*
73x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Carme y Joan. Caldes de Monbui,
(Barcelona). Foto propietario.



245- *Cementerio.*
1977.
23 x 34 cm.
Témpera, pastel y tinta sobre papel.
Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona.



246- *Balcón con macetas.*
8 x 12 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



247- *Tumba cementerio.*
4,5 x 9 cm.
Acuarela y tinta sobre papel de fumar.
Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.



248- *Tocador con espejo y monaguillo I.*
5/1977.
70 x 50 cm.
Pastel sobre papel Ganson.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



249- *Tocador con espejo y monaguillo II.*
27 x 22 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Luisa Pérez Ortiz. Cantillana (Sevilla).



250- *Mueble verde con Vírgenes.*
54 x 45 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad Encarna Pérez Ortiz. Cantillana
(Sevilla).



251- *Bodegón.*
1978.
46 x 38 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).

III- Última obra. 1982-1983.

A- Retratos.



252-*Retrato de Luna con gato.*
1983 Alkiza (Guipúzcoa).
110 x 136 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Colección familia del artista. Cantillana (Sevilla).



253- *Cara de niño.*
38 x 27 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



254- *Cara de mujer.*
Abril 1983.
38 x 27 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



255- *Muchacha con abanico.*
38 x 27 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



256- *Joven comiendo.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



257- *Caras con nariz picuda.*
Abril de 1983.
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Nazario. Barcelona.



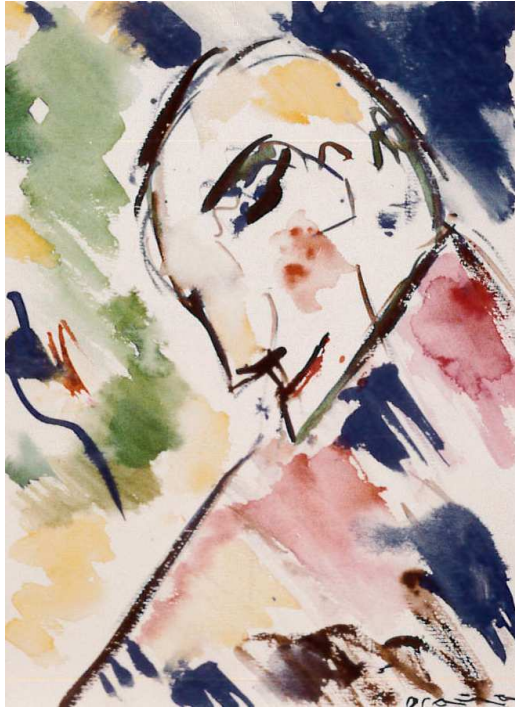
258- *Vieja con gato.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



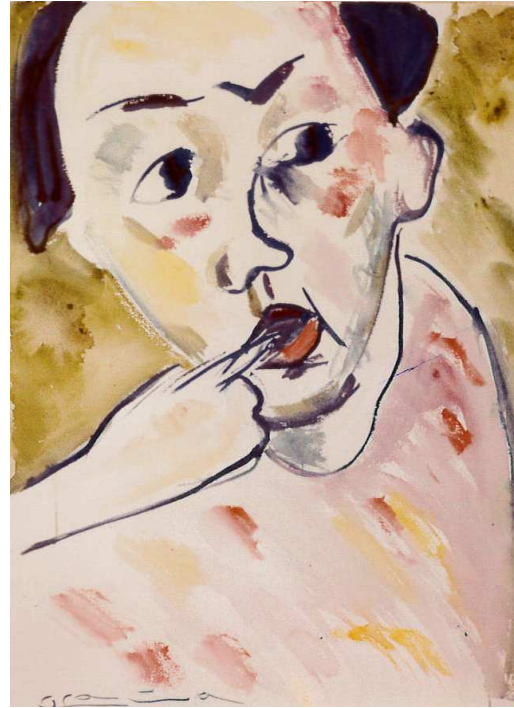
259- *Cara triste II.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



260- *Cara con un ojo.*
26 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona.



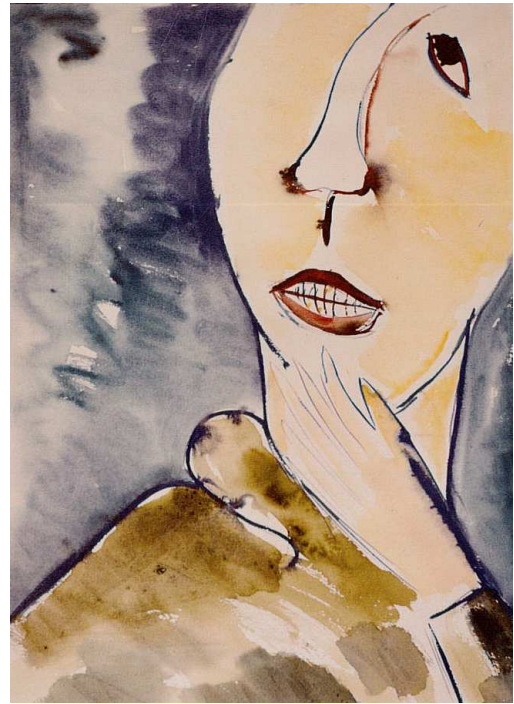
261- *Calvo de perfil.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



262- *Niño con dedo en la boca.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



263- *Mujer con flor.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



264- *Tuerto.*
50 x 32 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



265- Mujer con flor.
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



266- Mujer con fondo verde.
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



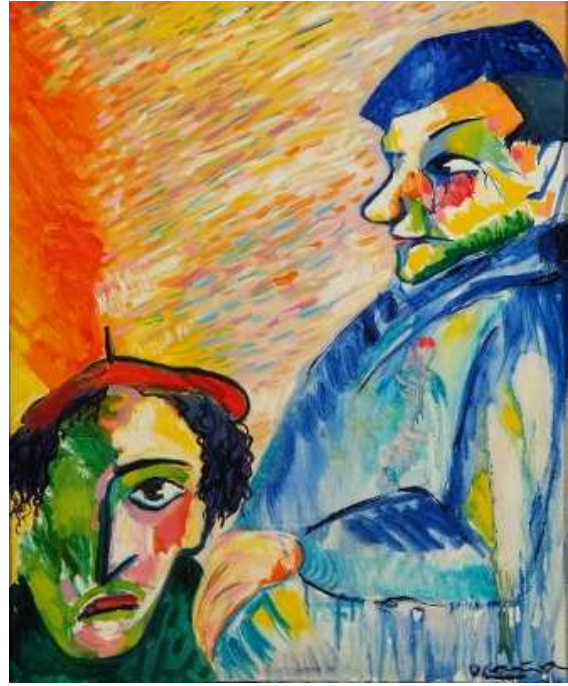
267- Hombre con moscas.
55 x 46 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



268- Pareja de niñas.
65 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



269- *Campesina*.
46 x 55 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



270- *Pareja de viejos*.
65 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



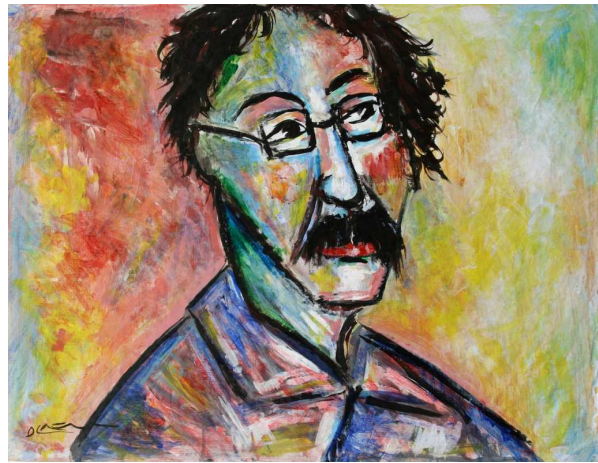
271- *Durmiendo sobre flores*.
65 x 54 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



272- *Retrato del gato Enrique*.
62x 60 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



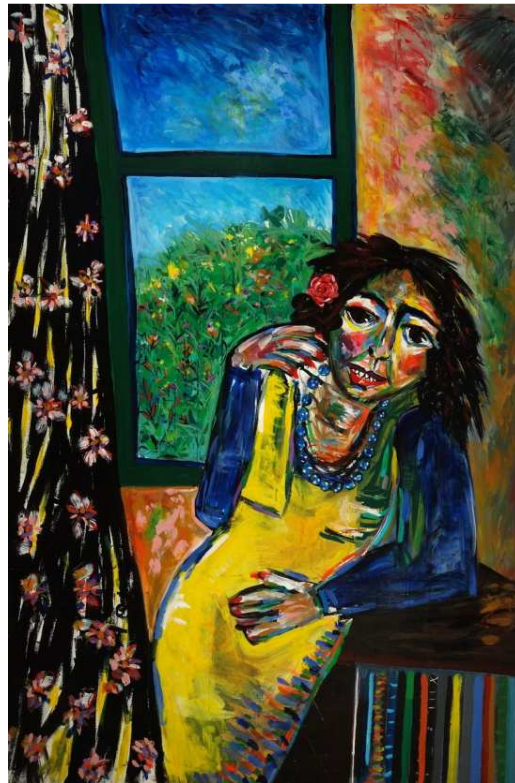
273- *Mujer con gafas.*
50 x 30cm.
Acrílico sobre papel basik.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



274- Nazario.
57 x 77 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



275- *Mujer con delantal.*
110 x 225 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad Excmo. Ayuntamiento de Córdoba.
Foto archivo familia Ocaña.



276- *Prostituta.*
195 x 130 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



277- *Gitana*.
70 x 100 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



278- *Retrato de embarazada*.
110 x 160 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



279- *Retrato materno..*
1983
110 x 160 cm
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



280- *Retrato I*
1983
110 x 66 cm
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



281- *Retrato II*
1983
106 x 71 cm
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



282- *Retrato III.*
50 x 70 cm.
Acrílico sobre papel Basik.
Propiedad familia del artista. Barcelona.
Inscripción: Bergara (Guipúzcoa).



283- *Retrato IV.*
109 x 65 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).

B- Autorretratos.

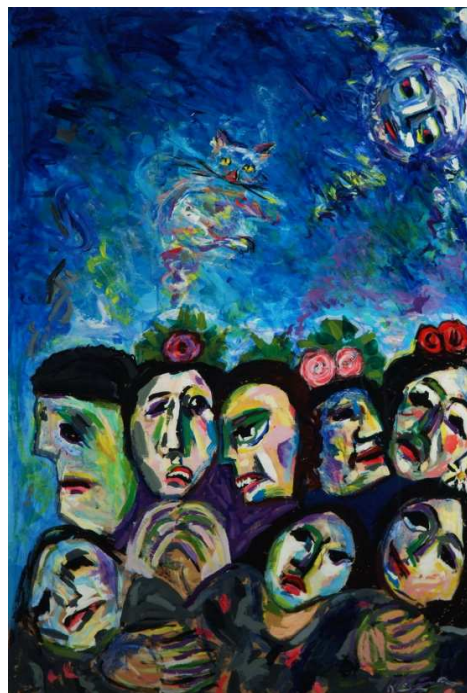


284- *Autorretrato con Enrique y sombrero.*
165 x 110 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).

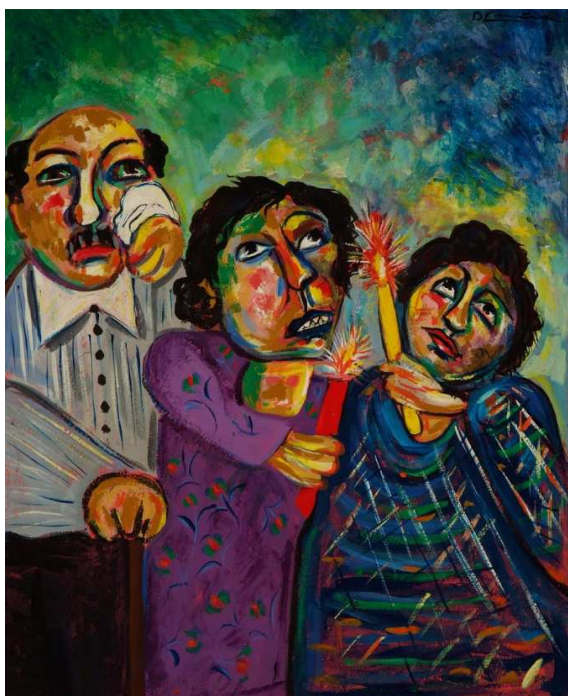
C- Grupos y escenas populares.



285- *Procesión I.*
110 x 86 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



286- *Procesión II.*
132 x 98 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



287- *Procesión velas.*
102 x 82cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



288- *La boda con madrina.*
1983.
119 x 78 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



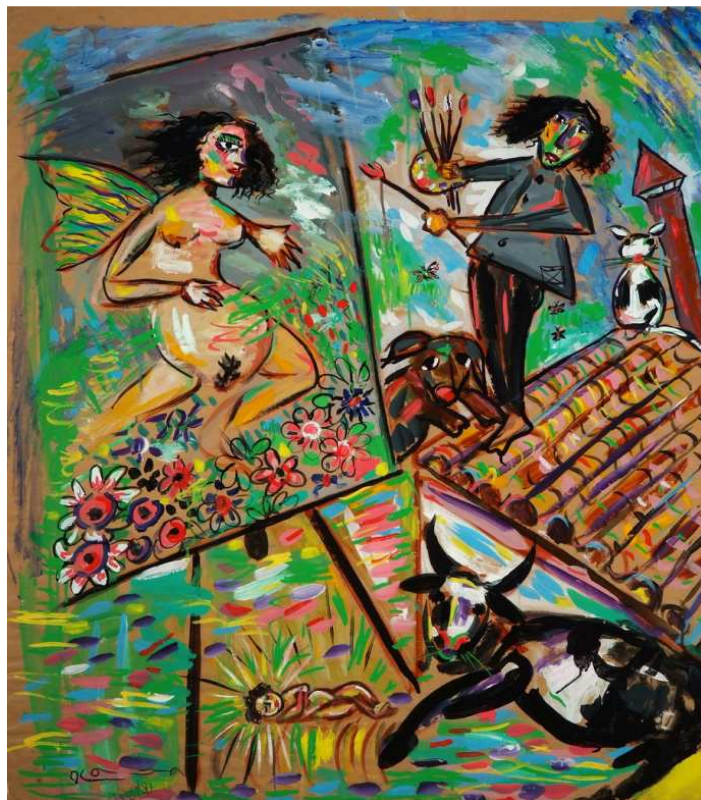
289- *Una noche en Donosti.*

1983.

110 x 160 cm.

Acrílico sobre papel de embalar.

Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



290- *Nacimiento.*

110 x 97 cm.

Acrílico sobre papel de embalar.

Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).



291- Grupo con mantoneras. (Último cuadro, inacabado).

110 x 160 cm.

Acrílico sobre lienzo.

Colección familia del artista. Cantillana (Sevilla).

D- Pintura religiosa.



292- *Beso de Judas II.*
1983.
32 x 40 cm
Acrílico sobre papel basik.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



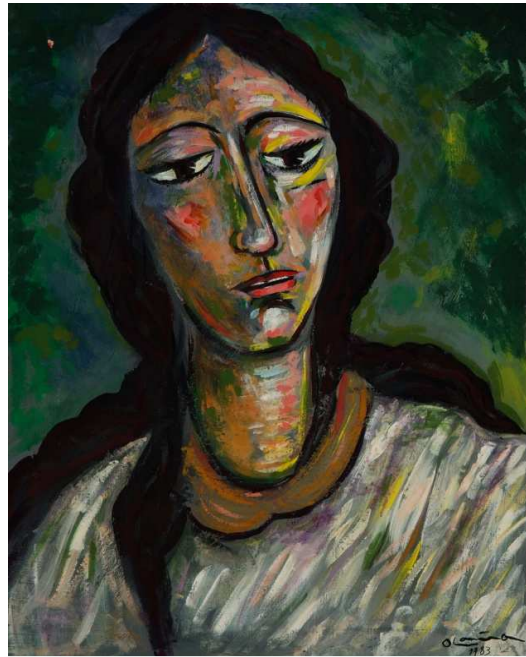
293- *Inmaculada verde.*
128 x 99 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



294- 295- 296- *Querubines.*
Medidas Variables: 15 x 20 cm. aprox.
Acrílico sobre cartón.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



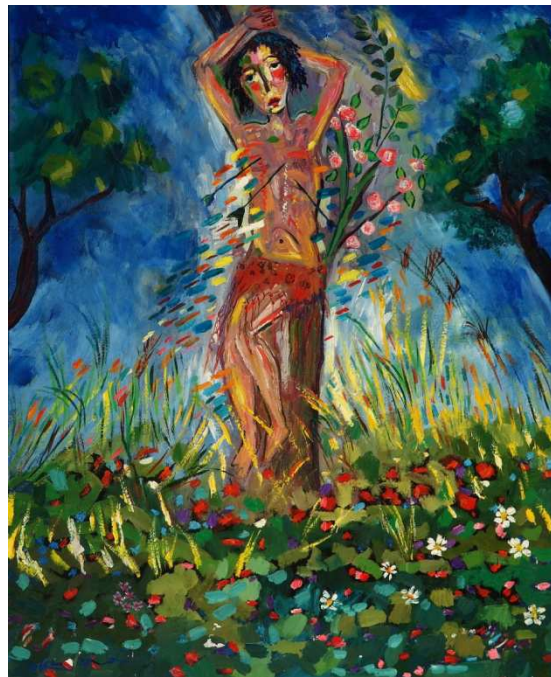
297- *Dios Sol*.
1982.
170 x 100 cm
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad Ayuntamiento de Barcelona. Colección
Guardería Municipal "el Caracol". Barcelona.



298- *Retrato de la Divina Pastora II*.
1983.
80 x 60 cm.
Óleo sobre lienzo.
Propiedad de familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).

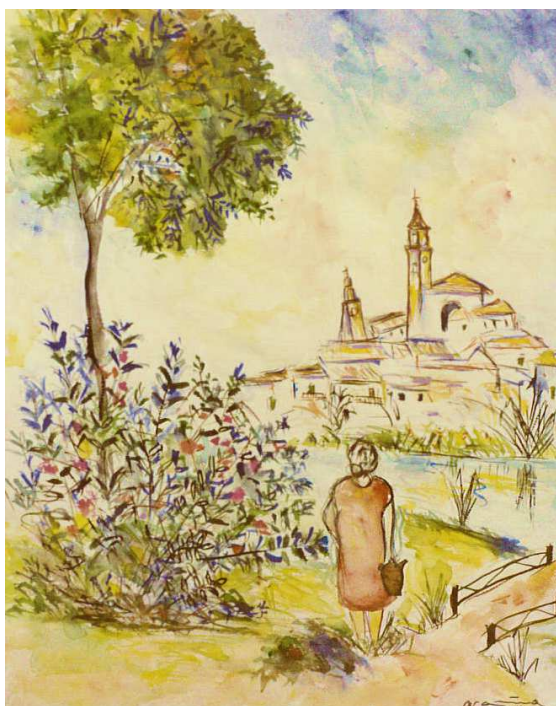


299- *Virgen de las flores*.
110 x 160 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



300- *San Sebastián*.
102 x 82 cm.
Acrílico sobre lienzo.
Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana.
(Sevilla).

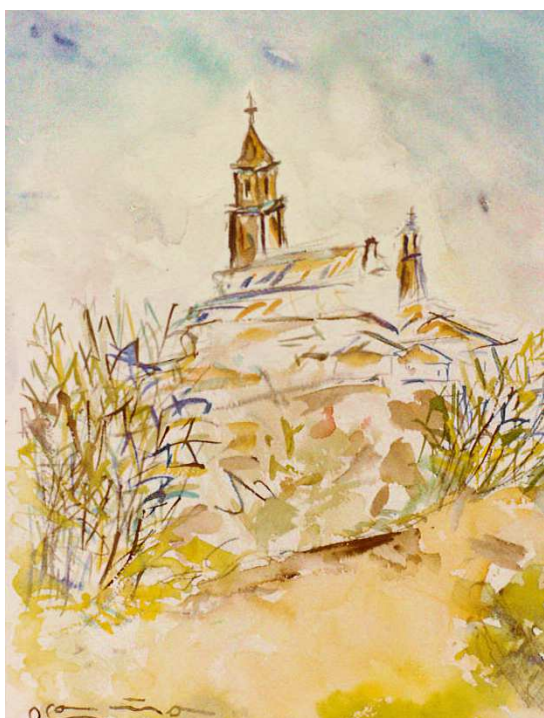
E-Paisajes y composiciones.



301- Paisaje de Cantillana desde "las Viñas".
43 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



302- Torre del Reloj.
43 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



303- Paisaje de Cantillana desde "El Barranco".
43 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



304- Iglesia de la Misericordia.
Junio 1983.
43 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).

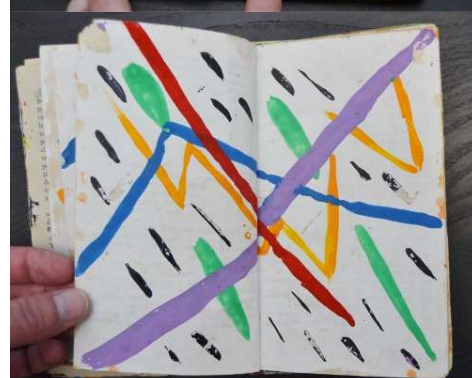
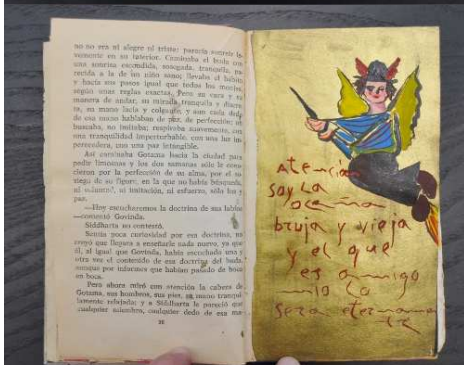


305- Composición con gato.
90 x 80 cm.
Acrílico sobre papel de embalar.
Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla).



306- Orilla del Viar.
1983.
43 x 30 cm.
Acuarela sobre papel.
Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).

F- Libro de artista.



307- *Nuestro amor.*

1982.

Dimensiones del libro: 20 x 12 cm. Nº de páginas: 110.

Acrílico, pintura dorada y collage sobre papel.

Propiedad de Fernando Roldán. Sevilla.

*Mostramos una selección de páginas: portada- 6, 7-8, 15-16, 19-20, 31-32, 39-40, 71-72, 89-90.

4.2.1.2. Dibujo.



308- *Serie paliza y detención I.*
34 x 26 cm.
Pastel sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



309- *Serie paliza y detención II.*
34 x 26 cm.
Pastel sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



310- *Serie paliza y detención III.*
34 x 26 cm.
Pastel sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



311- *Serie paliza y detención IV.*
34 x 26 cm.
Pastel sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



312- Apunte Macarena en el paso.
29 x 21 cm.
Tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



313- Procesión de crucificado.
20 x 15 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



314- Inmaculada.
34 x 26 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



315- Apunte. Pastora de Cantillana.
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).



316- *Virgen Capi pota I.*
21 x 29 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



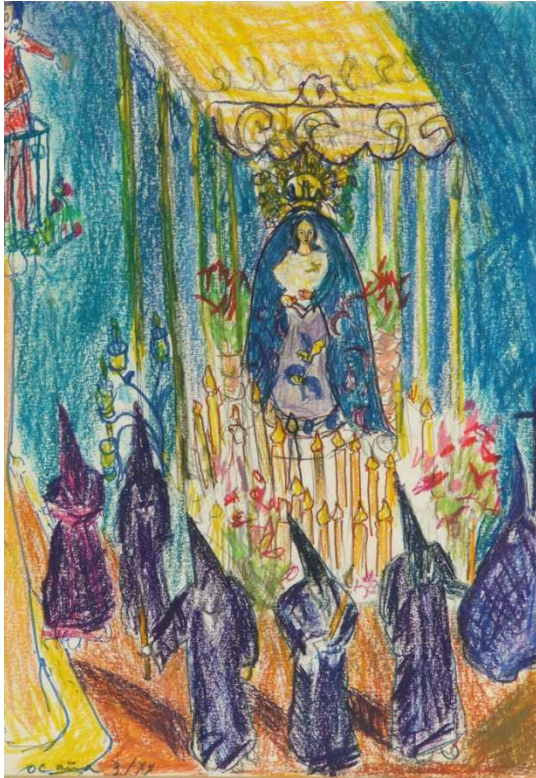
317- *Virgen Capi pota II.*
21 x 29 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



318- *Dança de Mort. (Semana Santa en Verges).*
24 x 31 cm.
Tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Clotas. Verges (Barcelona).



319- *Rezando en la Iglesia.*
20 x 31 cm.
Lápiz, tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



320- *Procesión de Semana Santa.*
 Marzo de 1977.
 19 x 14 cm.
 Lápices de colores sobre papel.
 Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



321- *Dolorosa con ángeles.*
 15 x 11 cm.
 Lápiz sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



322- *Retrato de la Divina Pastora III.*
 19 x 14 cm.
 Lápices de colores sobre papel.
 Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.



323- *Divino Pastorcito.*
 41 x 32 cm.
 Tinta sobre papel.
 Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



324- *Serie París. Apunte I.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



325- *Serie París. Apunte II.*
25- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



326- *Serie París. Apunte III.*
1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



327- *Serie París. Apunte IV.*
26- 12-1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



328- *Serie París. Apunte V.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



329- *Serie París. Apunte VI.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



330- *Serie París. Apunte VII.*
26-12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



331- *Serie París. Apunte VIII.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



332- *Serie París. Apunte IX.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



333- *Serie París. Apunte X.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



334- *Serie París. Apunte XI.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



335- *Serie París. Apunte XII.*
26- 12- 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Nati Rosa Sanz. Cantillana (Sevilla).



336- Serie París. Apunte XIII.
26 de diciembre, 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



337- Serie París. Apunte XIV.
26 de diciembre, 1974.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad d Pere Pedrals. Colección e La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



338- Serie París. Apunte XV.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



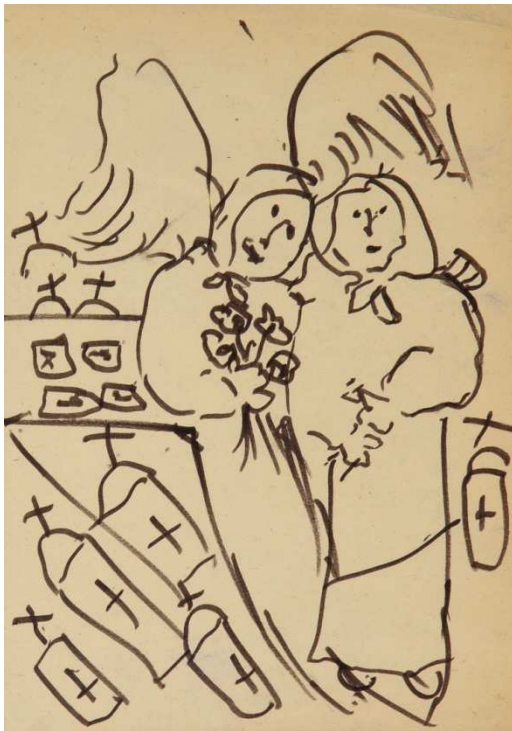
339- Serie París. Apunte XVI.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.



340- Gorda.
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



341- Mujer con canasto.
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



342-Cementerio I.
41 x 32 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



343-Cementerio II.
21 x 29 cm.
Tinta y carbón sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



344- *Boceto velatorio.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



345- *Viejas rezando I.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



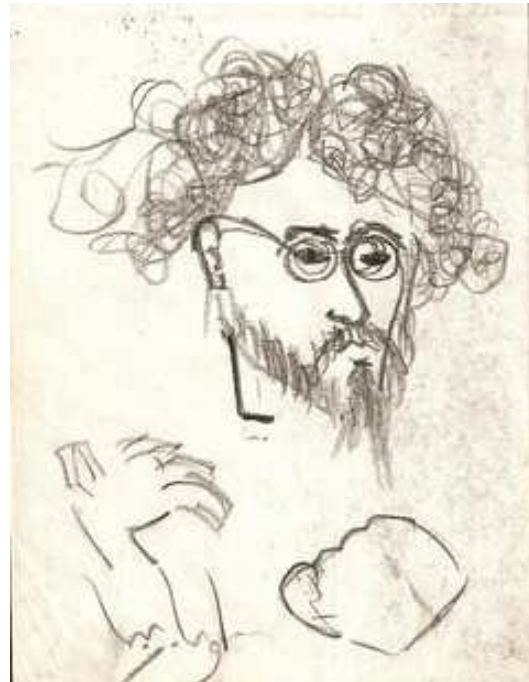
346- *Viejas rezando II.*
24 x 14 cm.
Bolígrafo sobre papel.
Propiedad Florencio Arias. Cantillana. (Sevilla).



347- *Apunte Marruecos.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad familia Ocaña Cantillana. (Sevilla).



348- *Serie Marruecos I.*
29 x 21 cm.
Lápiz gras Pere Pedrals. Colección o sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam.
(Firmado en árabe).



349- *Serie Marruecos II.*
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam.
(Firmado en árabe).



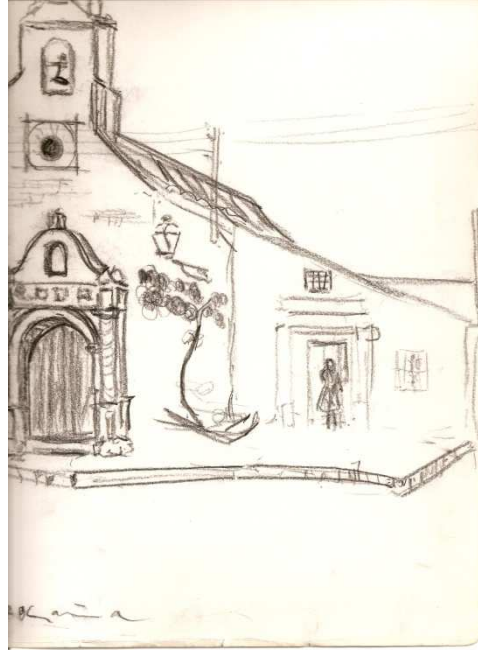
350- *Serie Marruecos III.*
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam.
(Firmado en árabe).



351- *Serie Marruecos IV.*
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam.
(Firmado en árabe).



352- *Serie Cantillana I.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



353- *Serie Cantillana II.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



354- *Serie Cantillana III.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz graso sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



355- *Serie Cantillana IV.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



356- *Apuntes. Seria erótica I.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz y café sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



357- *Apuntes. Seria erótica II.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



358- *Apuntes. Seria erótica III.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



359- *Apuntes. Seria erótica IV.*
1977.
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



360- *Apuntes. Seria erótica V.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



361- *Apuntes. Seria erótica VI.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



362- *Apuntes. Seria erótica VII.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



363- *Apuntes. Seria erótica VIII.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



364- *Apuntes. Seria erótica IX.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



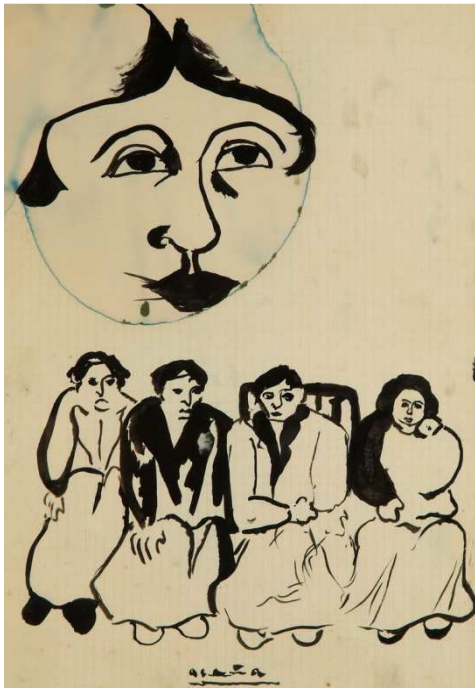
365- *Apuntes. Seria erótica X.*
29 x 21 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Frances Rius. Barcelona.



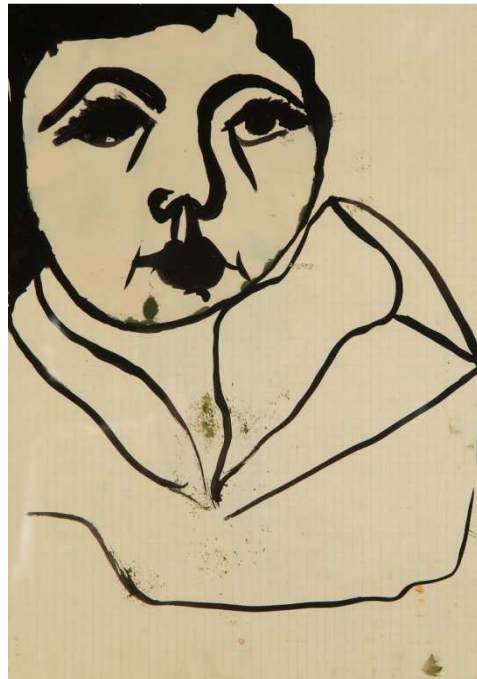
366- *Serie de Galicia. Sueño I.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



367- *Serie de Galicia. Sueño II.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



368- *Serie de Galicia. Sueño III.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



370- *Serie de Galicia. Sueño VI.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



371- *Serie de Galicia. Sueño VI.*
29 x 21 cm.
Tinta verde y negra sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



372- *Serie de Galicia. Sueño VII.*
29 x 21 cm.
Tinta verde y negra sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



373- *Serie de Galicia. Sueño VIII.*
29 x 21 cm.
Tinta verde y negra sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



374- *Serie de Galicia. Sueño IX.*
29 x 21 cm.
Tinta verde y negra sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



375- *Serie de Galicia. Personajes I.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



376- *Serie de Galicia. Personajes II.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



377- *Serie de Galicia. Personajes III.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



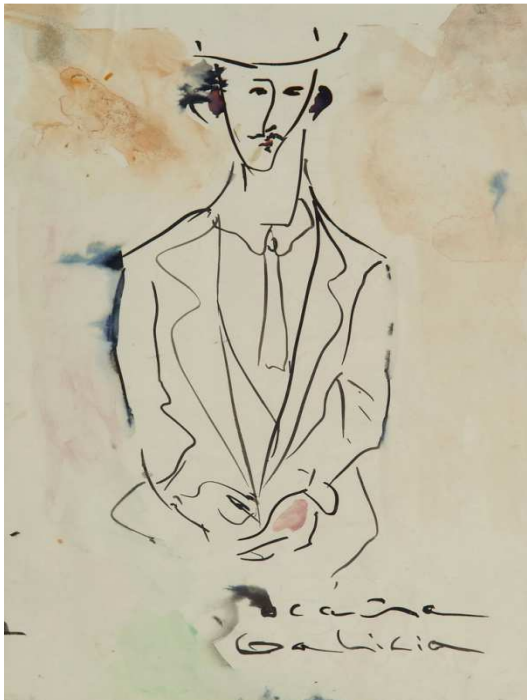
378- *Serie de Galicia. Personajes VI.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



379- *Serie de Galicia Personajes V.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



380 *Serie de Galicia. Personajes VI.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



381- *Serie de Galicia. Personajes VII.*
29 x 21 cm.
Tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



382- *Serie de Galicia. Personajes VIII.*
32 x 23 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



383- *Serie de Galicia. Personajes IX.*
29 x 21 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



384- *Serie de Galicia Personajes X.*
50 x 36 cm.
Acuarela sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



385- *Serie de Galicia. Personajes XI.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



386- *Serie de Galicia. Personajes XII.*
29 x 21 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).



387- *Serie azul. Apunte I.*
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



388- *Serie azul. Apunte II.*
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



389- *Serie azul. Apunte III.*
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



390- *Serie azul. Apunte IV.*
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



391- Serie azul. Apunte V.
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



392- Serie azul. Apunte VI.
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



393- Serie azul. Apunte VII.
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



394- Serie azul. Apunte VIII.
50 x 36 cm.
Pigmento añil sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



395- *Serie azul. Apunte VIII.*
 25 x 32 cm.
 Pigmento añil sobre papel.
 Propiedad de Juan Naranjo "La Toci". Barcelona.



396- *Apunte de Chulo.*
 25 x 35 cm.
 Tinta negra sobre papel.
 Propiedad de Juan Naranjo "La Toci".
 Barcelona.



397- *Apunte flamenca.*
 29 x 21 cm.
 Tinta sobre papel.
 Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



398- *Apunte Vieja con pañuelo azul.*
 25 x 21 cm.
 Tinta sobre papel.
 Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).



399- *Autorretrato con bombín.*
20 x 15 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Luis M. Lozano. Cantillana (Sevilla).



400- *Autorretrato con Enrique.*
26 x 22 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).



401- *Joven de la bota.*
33 x 25 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).



402- *Apunte de joven.*
20 x 15 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



403- *Apunte Caras amarillas.*
15 x 20 cm.
Tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad de M^a Carmen Espinosa. Cantillana (Sevilla).



404- *Apunte Vieja.*
15 x 20 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



405- *Apunte Asunción.*
15 x 20 cm.
Rotulador sobre papel.
Propiedad Asunción Díaz. Cantillana (Sevilla).



406- *Apunte Viejas paseando.*
24 x 18 cm.
Tinta y acuarela sobre papel.
Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



407- *Apuntes. Bocetos I.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



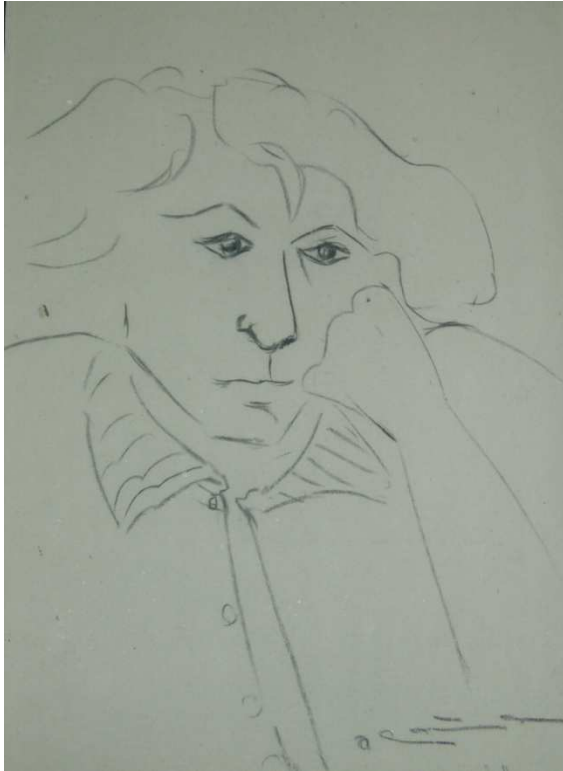
408- *Apuntes. Bocetos II.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



409- *Apuntes. Bocetos III.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



410- *Apuntes. Bocetos IV.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



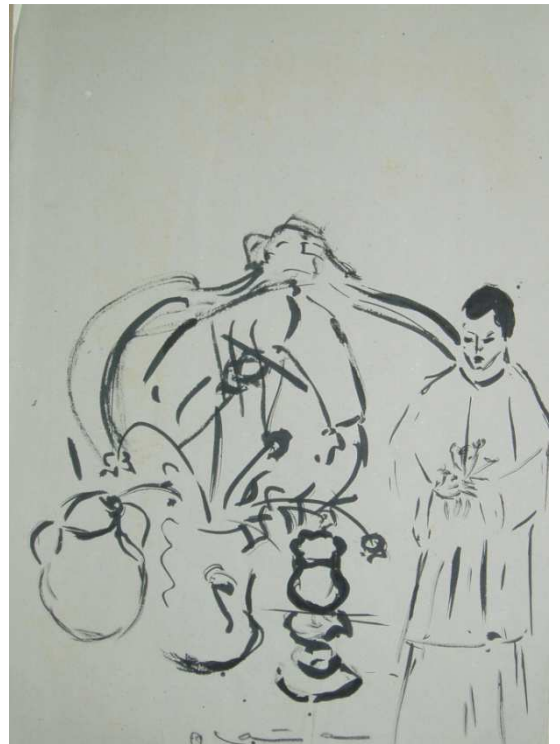
411- *Apuntes. Bocetos V.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



412- *Apuntes. Bocetos VI.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



413- *Apuntes. Bocetos VII.*
50 x 36 cm.
Lápiz sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



414- *Apuntes. Bocetos VIII.*
50 x 36 cm.
Tinta sobre papel.
Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



415- *Autorretrato.*
 Medidas plancha: 10 x 14,5 cm.
 Grabado punta seca sobre papel.
 Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona.
 Nº de tirada: 1/15.
 Inscripción: "Luisa, no sé si existe el alma pero es un reflejo de vuestra alegría".



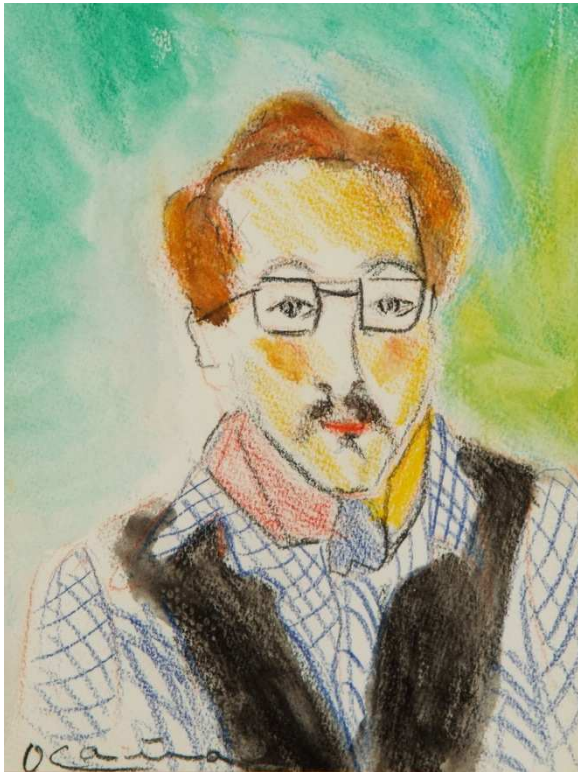
416- *Enrique y amigos.*
 Medidas plancha: 16x 17,5 cm.
 Grabado punta seca sobre papel.
 Nº de tirada: 8/12.
 Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



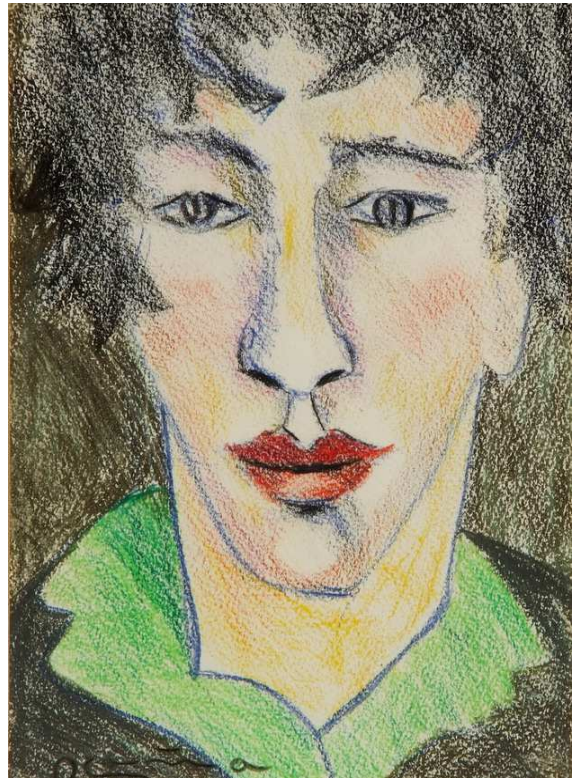
417- *Vieja.*
 Medidas plancha: 14x 7,5 cm.
 Grabado punta seca sobre papel.
 Nº de tirada: 6/15.
 Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.



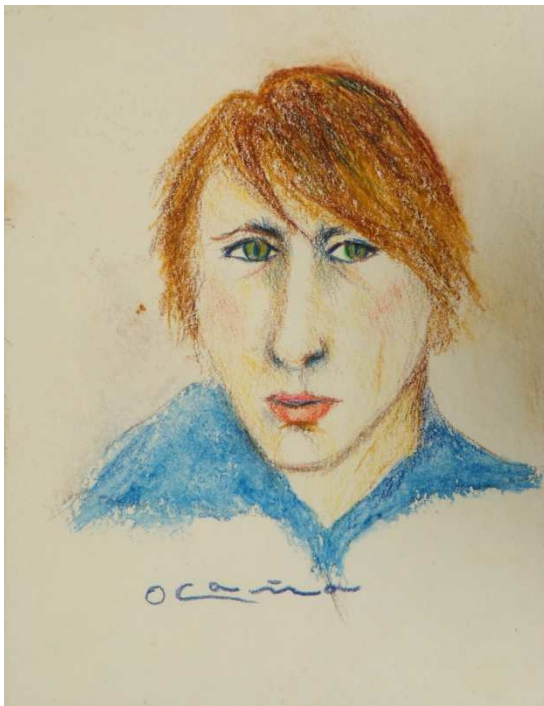
418- *Asunción gloriosa.*
 1981.
 Medidas plancha: 12x 16 cm.
 Grabado punta seca sobre papel.
 Nº de tirada: 12/15.
 Propiedad de Antonio Rivero. Carrión de los Céspedes. (Sevilla) Foto propietario.
 Inscripción: "Antonio, la vida sin alegría no es vida".



419- Retrato I.
24 x 26 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



420- Retrato II.
24 x 26 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



421- Retrato Fernando Roldán.
29 x 21 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



422- Autorretrato con mantón y bombín.
21 x 14 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



423- *Viejo con gorra roja.*
23 x 16 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



424- *Vieja con bastón.*
12.5 x 17 cm.
Pastel sobre papel.
Propiedad familia Clotas. Verges. (Barcelona).



425- *Viejas de luto.*
21 x 15 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



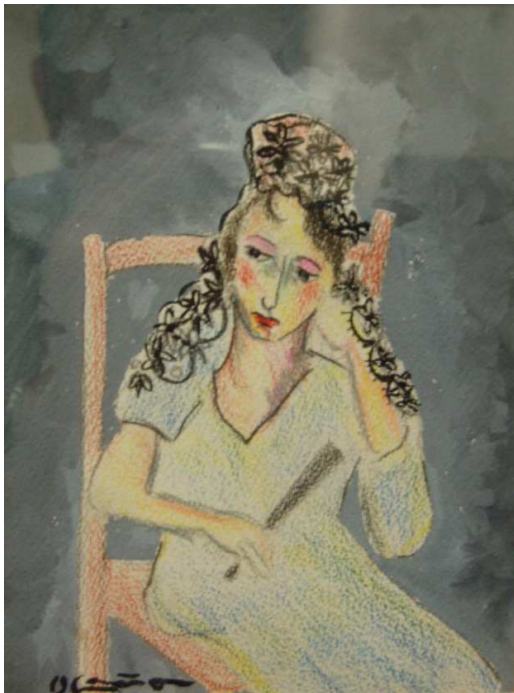
426- *Vieja con pañuelo de lunares.*
18 x 14 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.



427- *Hombre con camisa verde.*
28 x 18 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



428- *Mujeres en el rosario.*
20 x 15 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



429- *Mujer con mantilla.*
30 x 21 cm.
Mixta (lápiz de colores y témpera) sobre papel.
Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.



430- *Polla ocañí.*
Marzo 1983.
24 x 14 cm.
Lápices de colores sobre papel.
Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.

4.2.1.3. Escultura.



431- *Vieja con mantilla.*
1977.

Aprox. 140 x 50 x 32 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Trípode de madera y mantilla textil.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



432- *cabezudos.*
1977.

Aprox. 50 x 50 cm y 25 x 25 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica/óleo.
Guardería el Caracol. Propiedad Ayuntamiento de Barcelona.
*Mal estado de conservación.



433- *Ángel desnudo I* (conjunto de la asunción).
1982.

Aprox. 70 x 40 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



434- *Ángel desnudo II*. (conjunto de la asunción).
1982.

Aprox. 70 x 40 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



435- *Ángel desnudo III*. (conjunto de la asunción).
1982.
Aprox. 80 x 40 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
Pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



436- *Ángel violeta*.
Aprox. 80 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
Pintura plástica.
Colección de particular. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



437- *Ángel cantor azul*.
125 x 33 x 25 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Colección de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.



438- *Ángel cantor rosa*.
133 x 42 x 30 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.



439- Ángel negro.
1982.
Aprox.120 x 70 x 35 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona



440- Ángel cantor violeta.
1982.
125 x 33 x 25 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad de Ofelia Roca. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



441- Ángel cantor azul II.
1982.
149 x 68 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



442- Ángel cantor rubio.
1982.
125 x 45 x 25 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



443- *Dios estrella*.
1982.
190 x 85 x 49 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad Café- bar Ocaña. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



444- *Ángel cantor azul III*.
1982.
149 x 70 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.



445- *Ángel cantor morado*.
1982.
150 x 65 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Obra no localizada.



446- *Luna*.
1982.
Aprox. 200 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



447- *Oveja I (Grupo Pastora)*.
1982.

Aprox. 60 x 70 cm. Aprox.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



448- *Oveja II (Grupo Pastora)*.
1982.

Aprox. 60 x 70 cm. Aprox.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica
C Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



449- *Oveja III (Grupo Pastora)*.
1982.

Aprox. 60 x 70 cm. Aprox.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



450- *Pastorcito (Grupo Pastora)*.
1982.

Aprox. 100 x 70 cm. Aprox.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



451- *Asunción de Cantillana*.
1982.
300 x 100 x 50 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché),
alambre y pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa
del Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



452- *Pastora de Cantillana*.
1982.
Aprox. 260 x 100 x 52 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.



453- *Cabezudo*.
1983.
Aprox. 70 x 60 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché),
alambre y pintura plástica. Complemento de
papel de seda.
Propiedad de José Manuel González. Cantillana.
(Sevilla).
*Mal estado de conservación.



454- *Sol*.
1983.
Aprox. 80 x 80 cm.
Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y
pintura plástica.
Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del
Vietnam. Barcelona.
*Mal estado de conservación.

4.2.2. Obra performática.

PERFORMANCE 1

- **Performer:** Ocaña y Camilo
- **Título:** Ángel
- **Fecha:** 18 de diciembre de 1975
- **Medio:** Fotografía, blanco y negro.
- **Fotógrafo:** desconocido.
- **Ubicación:** Rambla de las Flores, Frente al Liceo. Barcelona.
- **Colección:** Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.
- **Idea/Concepto:** Ocaña con atuendo de ángel, acompañado de Camilo irrumpen travestidos en las Ramblas, y se establecen frente al Teatro del Liceo y el Café de la Ópera con sus caballetes y grandes lienzos a pintar en plena calle, en una acción pública y exhibicionista. Era una acción muy repetida por Ocaña, reivindicativa de un arte al margen de las instituciones que habitualmente terminaba con la intervención policial, recordamos que aún está vigente la ley de peligrosidad y rehabilitación social.

Ilustración 455.



PERFORMANCE 2

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** Ocaña carnaval.
- **Fecha:** 1977
- **Medio:** Proyección de diapositiva en color.
- **Fotógrafo:** Miquel Arnal
- **Ubicación:** Piso- estudio de Ocaña. Plaza Real nº 12, Barcelona.
- **Colección:** Archivo Miquel Arnal y Archivo MACBA.
- **Idea/Concepto:** El carnaval va a ser la primera toma de contacto de Ocaña con el mundo performático; en estas fiestas comienza a forjar su personaje travesti que extenderá a su vida cotidiana: todo el año es carnaval. En esta performance nos muestra el ritual y la performatividad del acto de vestirse, de preparar la indumentaria, que se encuentra perfectamente preparada de forma artesanal por el propio artista. Es el rito iniciático de la fiesta.

Ilustración 456.



PERFORMANCE 3

- **Performer:** Ocaña y Camilo
- **Título:** Actuació d' Ocaña i Camilo.
- **Fecha:** 25 de Junio de 1977
- **Medio/duración:** Cinta de vídeo (Betacam y DVD), blanco y negro, sonido, 17'35" min.
- **Cámara:** Colectivo Video- Nou.
- **Ubicación:** Casa del Pino, Barcelona.
- **Colección:** Colección MNCARS, Colección MACBA y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Camilo, acompañante habitual de Ocaña, coprotagoniza esta performance junto al artista andaluz. Ambos aparecen travestidos, el primero con estética de diva de cabaret, se afeita frente a un espejo a la vez que derrocha sensualidad, Ocaña travestido de coplera de los años cuarenta interpreta la copla “mi jaca” en playback a la vez que enseña sus partes íntimas y gesticula exageradamente. Expresan versiones contrastadas del disfraz travesti durante la transición, “la pluma” en vertiente glamurosa y folclórica, claros ejemplos de la sensibilidad camp que definió parte del ambiente contracultural de la época.

Ilustración 457.



PERFORMANCE 4

- **Performer:** Ocaña
- **Título:** Vieja de luto
- **Fecha:** 25 de Junio de 1977
- **Medio/duración:** Cinta de vídeo (Betacam y DVD), blanco y negro, sonido, 04'30" min.
- **Cámara:** Colectivo Video- Nou.
- **Ubicación:** Casa del Pino, Barcelona.
- **Colección:** Colección MNCARS, Colección MACBA y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Ocaña travestido de vieja enlutada escenifica el dolor de una mujer de pueblo por la muerte trágica de un familiar. Utiliza el personaje de vieja, que en el ideario de Ocaña simboliza la sabiduría popular, la unión de la vida y la muerte, la verdad,... para abordar temas como la marginalidad, la soledad y la locura y la tragedia de la muerte. Con una interpretación excesiva de los gestos de dolor y sufrimiento femeninos, Ocaña habla sin parar, recita, grita, llora hasta caer exhausto al suelo, en un simulacro de los ritos necrológicos populares.

Ilustración 458.



PERFORMANCE 5

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Camilo, Nazario y componentes de Video- Nou.
- **Título:** Orgía en casa del Pino.
- **Fecha:** 25 de Junio de 1977
- **Medio/duración:** Cinta de vídeo (Betacam Digital y DVD), blanco y negro, sonido, 15'38" min.
- **Cámara:** Colectivo Video- Nou.
- **Ubicación:** Casa del Pino, Barcelona.
- **Colección:** Colección MNCARS, Colección MACBA y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Como previos a la manifestación convocada el 25 de junio de 1977 por la FGAC en la que gays y lesbianas exigían la derogación de la ley de peligrosidad social, Ocaña travestido de vieja, participa y dirige una orgía improvisada, donde unifica homosexualidad, religión y folclore andaluz. En una acción de marcada sensibilidad camp, el artista mezcla canciones religiosas a la Virgen, flamenco, coplas y rezos devocionales de las mujeres de pueblo, con masturbaciones y muestra de una sexualidad explícita, constituyendo uno de los documentos performáticos más subversivos de su producción. Esta performance colectiva constituye toda una exhibición íntima, “desde dentro” de lo que momentos después reivindicarían en la calle.

Ilustración 459.



PERFORMANCE 6

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Camilo.
- **Título:** Ocaña, exposición en la Mec- Mec.
- **Fecha:** septiembre de 1977
- **Medio/duración:** Cinta de vídeo (Betacam Digital y DVD), blanco y negro, sonido, 22'06" min.
- **Cámara:** Colectivo Video- Nou.
- **Ubicación:** Galería Mec- Mec, Barcelona.
- **Colección:** Colección MNCARS, Colección MACBA y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Ocaña explica su exposición, se desnuda y traviste de flamenca en público mientras taconeá y baila sevillanas. Seguidamente, en la instalación que recrea un patio andaluz en plena galería, van sucediéndose varias escenas de baile, cante y diálogos con Camilo, mezclado con recitales populares y saetas a la imagen de Macarena, instalada en un altar; todo ello ante la perpleja mirada del público que visita la exposición. Ocaña con mediante su travestismo e interacción vital con el espacio y sus instalaciones, une arte y vida cotidiana, habita transitoriamente en la galería.

Ilustración 460.



PERFORMANCE 7

- **Performer:** Ocaña y Colaboradores.
- **Título:** Striptease Canet Rock
- **Fecha:** 1 agosto de 1977
- **Medio:** Fotografía, color.
- **Fotógrafo:** Eduard Omedes.
- **Ubicación:** Canet Rock. Pla d'En Sala. Barcelona.
- **Colección:** Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.
- **Idea/Concepto:** La libertad sexual es una proclama habitual de Ocaña y su grupo, el artista, a través de su travestismo y prácticas activistas radicales convierte su reivindicación en un acto performativo que tiene su germen en las jornadas libertarias como fin de fiesta improvisado y, como todo acto ritual y performático en Ocaña, tiende a repetirse. El festival de Canet Rock, será otro escenario para su acción que une travestismo, folclore andaluz, sevillanas, felaciones, fandangos, bailes... un ritual de expresiones no organizado, pero establecido en el ideario activista de Ocaña. La gestualidad, desnudez y teatralidad de su cuerpo aportan el componente visual y plástico, inherente a todas las acciones y performances de Ocaña.

Ilustración 461.



PERFORMANCE 8

- **Performer:** Ocaña y colaboradores.
- **Título:** Striptease Plaza del Sol.
- **Fecha:** 15 de agosto de 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 03'35" min.
- **Director:** Ventura Pons.
- **Ubicación:** Plaza del Sol, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** El mensaje de liberación sexual lo expone Ocaña sobre su cuerpo en una propuesta escénica que se repite y en esta acción en la Fiesta Mayor de Gracia alcanza su máxima expresión. El mensaje sigue siendo el mismo que en sus performances antecesoras pero el guión y puesta en escena se depura y se articula en torno a un mensaje establecido. Ocaña realiza una crítica a la sociedad represora aportando un testimonio visual de la performatividad de su rebeldía en el gesto de rasgar su traje entre fandangos, palmas y sevillanas, mezcla de reivindicación sexual y andaluza. En esta representación Ocaña muestra su faceta más subversiva, pues hace operativa una doble descomposición de las categorías sexuales y de género establecidas. Primero de traviste para romper con la normalidad, y después se deshace del vestido a jirones hasta exponer su cuerpo desnudo, como rechazo a las etiquetas, rematando la performance con un histérico zapateo desnudo.

Ilustración 462.



PERFORMANCE 9

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Camilo y Nazario.
- **Título:** Paseo ramblero.
- **Fecha:** 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 01'77" min.
- **Director:** Ventura Pons (Director).
- **Ubicación:** Rambla de la Flores, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** Exhibir el travestismo y sus miembros sexuales en plena calle fue una acción habitual en la vida cotidiana de Ocaña, que convirtió sus paseos travestido por las Ramblas de las Flores y la Plaza Real en un acto inherente a su personalidad. Esos paseos exhibicionistas terminaron convirtiéndose en una manifestación abierta de su condición sexual, en un acto performático que desafiaba los límites impuestos por la Ley de Peligrosidad Social.

Ilustración 463.



PERFORMANCE 10

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Camilo.
- **Título:** Café de la Ópera.
- **Fecha:** 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 02'35" min.
- **Director:** Ventura Pons (Director).
- **Ubicación:** Café de la Ópera, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** El personaje público y travestismo performático de Ocaña tiene su origen en las actuaciones improvisadas en sus lugares de reuniones, como el Café de la Ópera o la Bodega Bohemia, que fueron teatralizándose hasta alcanzar cuerpo de performance provocada y documentada por terceros. En esta ocasión Ocaña transformado en uno de sus personajes femeninos, interpreta la copla “Yo soy esa” e interactúa con el público desarrollando una clara puesta en escena de la sensibilidad camp.

Ilustración 464.



PERFORMANCE 11

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** Cementerio.
- **Fecha:** 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 05'03" min.
- **Director:** Ventura Pons.
- **Ubicación:** Cementerio municipal, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** Performance representativa del culto a la muerte en Andalucía. Ocaña, travestido de forma exuberante de mujer andaluza con traje de fiesta y mantilla, escenifica su visión lúdica de la muerte concibiendo el cementerio como espacio de sociabilidad. A través del rol femenino, en esta acción reproduce los recorridos e itinerarios de las mujeres de su pueblo por el cementerio en las habituales visitas a sus difuntos. El performer mantiene una comunicación íntima mediante gestos, ademanes y rezos con cada difunto exaltando el carácter de “beata” religiosa. Subvierte la acción heredada con la interpretación de coplas y recitados históricos referentes a la muerte, la soledad; finaliza la performance volviendo al rol de beata y se arrodilla persignándose en actitud orante. La rotundidad del escenario y estética del artista convierten esta performance en una de las más representativas de su trayectoria.

Ilustración 465.



PERFORMANCE 12

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Camilo, y extras.
- **Título:** Procesión de Semana Santa.
- **Fecha:** 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 04'02" min.
- **Director:** Ventura Pons.
- **Ubicación:** Barrio Gótico, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** La Semana santa andaluza unifica arte y vida en unos actos, rituales y manifestaciones culturales y sociales que son de por sí construcciones sociales performáticas. Ocaña es consciente de ello y recicla esos códigos transportándolos de Andalucía, donde la carga performática es anulada por la tradición, función devocional y cotidianidad; a Barcelona, donde estos actos descontextualizados pasan a adquirir un enorme potencial performativo al ser reinterpretados por Ocaña como expresión artística y teatral. Ocaña reproduce una procesión de Semana santa andaluza con su imagen de la Macarena realizada en papel maché y la participación personajes travestidos como integrantes del cortejo, que subvierte el origen penitencial de la procesión por el concepto de carnaval desde la escenificación homosexual de “la pluma” que se apropia del espacio público. Ocaña junto a Camilo, travestidos de mujer andaluza con trajes de fiesta y mantillas negras, típico atuendo en las procesiones de Semana Santa, hacen una crítica a la Iglesia, a la vez que exaltan el sentir popular más ingenuo, que finaliza con una sentida y a la vez esperpéntica saeta de Ocaña, una “petalada” de flores al paso de la Virgen, que supone el clímax de la performance.

Ilustración 466.





PERFORMANCE 13

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** Velatorio
- **Fecha:** 1977
- **Medio/duración:** Película, Cinta de vídeo (DVD), color, sonido, 04'86" min.
- **Director:** Ventura Pons.
- **Ubicación:** Galería Mec- Mec, Barcelona.
- **Idea/Concepto:** El mundo necrológico y su desarrollo en la cultura popular andaluza forma parte de la iconografía pictórica de Ocaña, y como vemos en esta performance- instalación, también forma parte de su iconografía escultórica y performática. El velatorio es escenificado por Ocaña como un espacio de sociabilidad cotidiano de las mujeres, más concretamente de las viejas. El artista en esta performance se traviste de vieja, que representa la sabiduría, la filosofía popular, el paso entre la vida y a muerte. El mensaje que pretende transmitir es muy similar a que ya realizó en la anterior performance documentada por Video- Nou; incluso repite estrofas en su discurso, pero la interactuación con sus esculturas de papel maché, y la escenografía que aporta la instalación, redimensiona el mensaje de esta acción.

Ilustración 467.



PERFORMANCE 14

- **Performer:** Ocaña y colaboración de Alejandro Molina.
- **Título:** Ocaña en Liberté.
- **Fecha:** Mayo de 1979
- **Medio/duración:** Película Super 8 mm transferida a vídeo (DVD), color, sin sonido, 35'03" min.
- **Cámara:** Jean-Claude Domon.
- **Ubicación:** Besançon, Francia.
- **Colección:** Colección MNCARS (Donación de Annick Jaccard-Beugnet y Marie Tèreèse Domon) y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Ocaña pretende mostrar en esta performance su particular escenificación travesti descontextualizada de su habitual escenario de las Ramblas barcelonesas, a modo de experimento artístico y vital en un contexto provinciano como Besançon. Acompañado de su amigo y artista Alejandro Molina, salen a la calle vestidos de folclóricas andaluza, con trajes de flamenca, mantones y flores, y realizan un paseo por las principales vías de la ciudad y el mercado de abastos ante el estupor de los viandantes con los que interactúa, relacionándose con jóvenes, viejos, ejecutivos, inmigrantes,... entre los que va provocando diversas reacciones. En esta performance Ocaña se descontextualiza a sí mismo como suele hacer con las fiestas y costumbres de su pueblo.

Ilustración 468



PERFORMANCE 15

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** Ocaña, el ángel que canta en el suplicio.
- **Fecha:** Febrero- mayo de 1979.
- **Medio/duración:** Película Super 8 mm transferida a vídeo (DVD), color, sonido, 10 min.
- **Director:** Gérard Courant (Director). **Ingeniero de sonido:** Bruno Chaloin.
- **Ubicación:** Puerta de Brandeburgo, Berlín- Maison de la Culture. Cannes, Francia.
- **Colección:** Colección MACBA y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Ante la propuesta del director de cine francés Gerard Courant de rodar un corto con la Puerta de Brandeburgo como escenario, Ocaña realiza esta performance cargada de plasticidad y trasfondo social y político. El artista andaluz travestido con mantón de manila siguiendo la estética de coplera de postguerra, interactúa con un figura publicitaria de Marilyn Monroe sobre una torre- mirador que asoma sobre el Muro de Berlín. En el desarrollo de su acción, Ocaña canta, gesticula, lanza flores al otro lado del muro, increpa al icono de Marilyn, e incluso la traviste con su tradicional iconografía religiosa, convirtiéndola en Virgen al ataviarla con un improvisado manto, o cargándola a modo de cruz. La performance se completa tres meses después, ya que la performance fue grabada muda, y el día de su proyección en el Festival de Cannes, Ocaña dobla el filme en directo, cantando copla, saetas, recitando y gritando con una oralidad histórica que completa el mensaje provocador y surrealista de la acción. Asistimos por tanto a una doble performance: el desarrollo de la gestualidad del cuerpo de Ocaña sobre el Muro de Berlín, y la delirante banda sonora que el artista improvisa durante la proyección de las imágenes en Cannes, dando como resultado una de las performances más contundentes del artista andaluz.

Ilustración 469.



PERFORMANCE 16

- **Performer:** Ocaña y colaboradores.
- **Título:** El traslado.
- **Fecha:** Abril de 1982.
- **Medio/duración:** Fotografía color y Cinta de vídeo (VHS y DVD), Color, sonido, 13'44" min.
- **Cámara:** Gaspar Fraga.
- **Fotógrafo:** Colita.
- **Ubicación:** Rambla de la Flores, Barcelona.
- **Colección:** Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.
- **Idea/Concepto:** Ocaña aprovecha cualquier motivo como excusa para desarrollar su creatividad performática; en esta ocasión convierte el traslado de las esculturas desde su casa-taller hacia la sala de exposiciones de la Capilla del Hospital de la Santa Cruz en una procesión popular y festiva con las imágenes por las Ramblas y calles aledañas, en un acto que reproduce las habituales procesiones de traslado de las imágenes sagradas en los ritos católicos de Andalucía, incluyendo todos los factores que la componen como orden de organización, música, “petaladas”,.... una en la que implica a numeroso público que transporta las imágenes, gritan y vitorean llevando a cabo el concepto de performance colectiva que propone el creador.

Ilustración 470.



PERFORMANCE 17

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** La Subida- Expo Ocaña 82.
- **Fecha:** Abril de 1982.
- **Medio/duración:** Cinta de vídeo (Betacam y DVD), color, sonido, 12'35" min.
- **Cámara:** Jesús Garay.
- **Ubicación:** Capilla del Hospital de la Santa Cruz. Barcelona.
- **Colección:** Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.
- **Idea/Concepto:** Esta performance reproduce “la Subida”, una fiesta del pueblo natal de Ocaña, manifestando su sentido ritual y de expresión pública colectiva. Se unen aquí instalación y acción, y aunque el cuerpo y la actuación del artista pasa a un segundo plano, la performance desarrolla plenamente el concepto escenográfico y teatral que él pretende a través de sus esculturas e interacción con los participantes en el acto, que consiste en la representación de la elevación de la imagen de la Virgen desde el sepulcro hacia el cielo, donde es coronada por ángeles, todo un auto sacramental desacralizado en esta reinterpretación de Ocaña. El artista asume el rol que la mujer adopta en las fiestas de Cantillana donde Ocaña se inspira; abandona su papel protagonista y participa preparando y organizando públicamente la puesta en escena, y sobre todo gritando, vitoreando, cantando... como público asistente al acto, en una evidente reproducción de la histeria colectiva que se produce en el pueblo durante el momento culmen del acto, y que Ocaña traslada a su performance y al público asistente, descontextualizando su sentido original como muestra de devoción y manifestación religiosa popular. Se trata de una de las puestas en escena más elaboradas de Ocaña donde une pintura, escultura, música, olores, acción, teatralidad dentro de un dispositivo claramente performático.

Ilustración 471.





PERFORMANCE 18

- **Performer:** Ocaña.
- **Título:** Pasacalles infantil.
- **Fecha:** 24 de agosto de 1983.
- **Medio:** Fotografía, color.
- **Fotógrafo:** José Manuel González Blanco.
- **Ubicación:** calles de Cantillana y patio del Colegio Ntra. Sra. de la Soledad. Cantillana.
- **Colección:** Archivo González Blanco y archivo Nazario.
- **Idea/Concepto:** Ocaña con atuendo de Dios Gato- Sol, que previamente había pintado en uno de sus cuadros (Véase ilustración 297, p. 275), organiza un pasacalles festivo para que participen todos los niños del pueblo. El artista encabeza la comitiva donde incorpora música, cabezudos, cometas,... varios “fetiches” de su iconografía infantil. Como la mayoría de las performances de Ocaña, el desarrollo de la acción finaliza con un acto culmen donde se alcanza el clímax escenográfico, que en esta ocasión consistía en un final pirotécnico donde el disfraz provisto de bengalas se enciende. Lamentablemente un fallo en esta última acción provocó el fatal accidente que costó la vida al artista.

Ilustración 472.



CONCLUSIONES.

Llegados al final de esta investigación vemos cumplido el principal objetivo y razón de este trabajo. Hemos profundizado y ampliado el cuerpo de conocimientos sobre Ocaña, uniendo y relacionando la información dispersa y aportando nuevos hallazgos y reflexiones hasta completar un cuerpo organizado y lógico del personaje y su obra, poniéndolo en relación con su contexto social, político y artístico.

Una de las aportaciones más visibles de este trabajo ha sido el detenido estudio biográfico del artista, del cual había un desconocimiento general, consiguiendo arrojar luz a periodos de su vida poco conocidos o malinterpretados, cuyo correcto conocimiento estimamos de vital importancia para la interpretación de la obra de Ocaña.

Abordamos el perfil biográfico desde su nacimiento, profundizando en su infancia y juventud, periodos sin analizar hasta nuestra investigación. Los datos aportados nos revelan que Ocaña fue un niño de una acusada sensibilidad marcada por los acontecimientos familiares como la temprana muerte de su padre, lo cual lo llevó a refugiarse en determinados personajes femeninos de fuerte carácter que Ocaña tomó como referente y explica la supremacía del personaje femenino en su vida, acrecentado por la continua convivencia del artista con el ámbito de la mujer en su localidad. Esto da sentido a su carácter y personalidad, pues la cultura femenina apprehendida de la mujer de pueblo aflora en todas sus facetas artísticas, especialmente la teatral y performática, definiendo la personal estética de su travestismo.

Descubrimos la relación y participación de Ocaña en la vida religiosa y festiva de Cantillana, una labor desconocida en la vida del artista, y que sería esencial para el desarrollo de su posterior obra. Ponemos de manifiesto los valores rituales y tradicionales de la devoción popular de Cantillana y cómo Ocaña comenzó a desarrollar en ese ámbito, el único que el pueblo le ofrecía, su desbordada creatividad. Ese aspecto se manifiesta en su relación con la Iglesia. Descubrimos a un Ocaña extremadamente religioso, lo cual le acarreó importantes controversias personales a causa de su condición sexual.

Hemos abordado la homosexualidad de Ocaña desde sus inicios. Uno de los principales hallazgos en este ámbito ha sido evaluar el nivel de represión que Ocaña vivió a causa de su condición sexual y los problemas de identidad y aceptación que le originaba vivir bajo una doble moral. Esa situación incluso se manifiesta en problemas y desestabilidad psíquica como los citados durante la realización del Servicio Militar; descubrimos a un Ocaña desubicado e incomprendido en su entorno rural, lo cual revelamos como la motivación de su salida de Cantillana buscando otro contexto donde poder desarrollarse plenamente como persona, que llevaría implícito también su desarrollo artístico.

En su etapa biográfica de Barcelona ponemos de relieve el contundente cambio en la forma de vida y desarrollo personal motivado por la libertad y contexto social que esa nueva sociedad le ofrece. Tras realizar un seguimiento exhaustivo de la evolución del personaje desde su llegada a Barcelona, profundizamos en la elaboración de la figura pública que Ocaña se construyó a través de su faceta más teatral y provocadora, buscando obtener la visibilidad necesaria para respaldar y defender su pintura.

Explicamos cómo a través del personaje creado, Ocaña exterioriza abiertamente su sexualidad a modo de respuesta a los años de represión vividos en el pueblo y utiliza su personaje como medio de inserción en una sociedad totalmente opuesta a la sociedad de donde él proviene, potenciando siempre su identidad andaluza. Aunque la figura de Ocaña nunca pierde el halo de persona marginal, haciendo un seguimiento de sus éxitos y aceptación popular y mediática que exponemos en esta biografía, podemos decir que el artista andaluz fue asimilado como icono de una generación y una forma de vida, manteniéndose en la frontera entre la marginalidad y la institucionalización.

Igualmente ponemos de manifiesto el carácter claramente promocional y publicitario de su personaje público para la obra producida por el artista, que comienza a tener repercusión a partir de la explosión definitiva del “fenómeno Ocaña” provocado por la película *Ocaña, retrato intermitente*, que consideramos una de las principales plataformas de visibilidad del artista.

En la biografía dejamos constancia de las diversas facetas desempeñadas por el artista: actor, pintor, activista, escultor, performer... A través del análisis de sus

principales exposiciones dejamos patente su valía y reconocimiento artístico, aportando citas bibliográficas y numerosas referencias hemerográficas que lo atestiguan. De igual modo sus actuaciones, detenciones, y participación en manifestaciones de la época, dejan claro su activismo social sobre todo en la lucha por los derechos de los homosexuales.

Como final a la semblanza biográfica del artista, mostramos un relato detallado y fidedigno del accidente que provocó la muerte del pintor. Apoyado en numerosas referencias de hemeroteca y el testimonio directo de familiares, amigos y testigos, hemos reconstruido los hechos y su repercusión. Presentamos esta versión como la más fidedigna y objetiva, corrigiendo así errores de fechas y datos arbitrarios encontrados en ciertas publicaciones.

Analizando toda su biografía y su última actuación, desarrollo y desenlace, nos unimos a las voces que opinan que la muerte de Ocaña fue su última obra, pues tras el hondo conocimiento que nos ha proporcionado indagar en su perfil biográfico y artístico, reconocemos en cada uno de los aspectos de su accidente, muerte y posterior entierro, matices propios de la obra de Ocaña. En su fallecimiento y sepultura, el destino unió varios de sus principales “fetiches” iconográficos: muerte, niños, disfraz, celebración y fiestas de la Asunción de Cantillana en una sola acción, la perfecta obra soñada por el propio Ocaña, que puso punto y final al derroche creador de este singular artista.

Apoyándonos en diversas declaraciones y reflexiones de personas muy cercanas a Ocaña como Nazario y la fotógrafa Marta Sentís, relacionamos la hepatitis que padecía el artista y finalmente desencadenó su muerte tras el fatal accidente, con el virus del sida que en esos años todavía no estaba definitivamente instaurado como diagnóstico en España. Establecemos la muerte de Ocaña como el final de una etapa de reivindicaciones sociales dentro del movimiento homosexual español, y el comienzo de una nueva era centrada en la lucha contra el sida. La muerte de Ocaña justo antes de la mediatización del fenómeno del sida, evita que su figura quede relacionada a ese contexto, y por lo contrario, se encumbra a Ocaña como el icono y mito de una generación de espíritu libre, festivo y contracultural que desapareció con su muerte.

Muchas veces los límites entre biografía y arte se confunden en Ocaña, pero esa igualdad entre “arte y vida” es lo que reclamaba la práctica vanguardista de entonces. Nos unimos así a la opinión de Teresa Vilarós que reconocía en las actuaciones y en la propia vida cotidiana de Ocaña el carácter de obra de arte y performance sin límite de tiempo, ni espacio; por tanto podemos decir que la gran performance de Ocaña finalizó con su muerte.

En el estudio del contexto socio-cultural y político ponemos de manifiesto las particularidades de la época que vivió Ocaña, deteniéndonos de manera especial en la evolución del movimiento homosexual desde la postguerra a la democracia. Concretamos los dos contextos donde se desarrolló el artista como los verdaderos definidores de su carácter contradictorio y su personalidad artística. En el estudio realizado queda patente la contradicción entre el entorno y la sociedad del pueblo con la barcelonesa. Si en el pueblo Ocaña vive las secuelas represivas de la posguerra, en Barcelona se encontrará inmerso en plena transición política y social, años convulsos y de cambios que Ocaña aprovecha para hacerse hueco en la libertaria sociedad y cultura que se intentaba construir. La Transgresión fue su forma de lucha intelectual que abrió mentes y encontró una sociedad lo suficientemente anticipada a su tiempo como para que él pudiera existir. Tras el estudio del marco histórico y los contextos territoriales donde se desarrolla el artista, deducimos que no hubiésemos tenido un Ocaña sin una Cantillana religiosa, festiva y represora de su homosexualidad, y sin una Barcelona como la de aquel momento, libertaria y acogedora que permitió Ocaña desarrollarse en plenitud. Por ello ratificamos las teorías de autores como Nazario o Teresa Vilarós, entre otros, referente el protagonismo de Ocaña sobre ciertos sectores como los movimientos contracultural y homosexual de la transición española, constituyéndose la película-documental *Ocaña, retrato intermitente*, como uno de los documentos sociales más representativos de ese periodo.

Creemos que la insistencia con que Ocaña vuelve permanentemente a la memoria no tiene sólo que ver con la nostalgia de una época o la melancolía de un tiempo y una experiencia que irremediablemente se pierden. El imaginario de Ocaña parece algunas veces retenido por el revisionismo colectivo con que se evocan los años de la transición cultural y política tras la muerte de Franco, sin profundizar en otros aspectos más particulares del artista, como la puesta en valor y reivindicación de la

identidad cultural andaluza y la personalísima interpretación de la homosexualidad que ello provoca. Lo que Ocaña nos regala constantemente es el ejemplo, sin aspiraciones, de una determinada forma de vida que experimenta con la fusión de tradición y modernidad, respeto y transgresión. Si no hay una forma estética determinada en las mercancías artísticas producidas en esa época contracultural, si no hay un programa artístico definido, como por ejemplo ocurrió con la movida madrileña, es porque Ocaña y sus compañeros gastaron todas las fuerzas en vivir al límite, en la lucha diaria por cambiar una sociedad que demandaba transgresión, y Ocaña lo materializó uniendo vida y arte sin preocuparse de mucho más.

Establecemos tres fundamentos de la vida de Ocaña que une y aplica a su arte, y hemos considerado como factores esenciales para analizar e interpretar la producción del artista cantillanero.

Destacamos en la obra de Ocaña la importancia de la identidad andaluza, un fuerte sentimiento de pertenencia a Andalucía y a su pueblo, Cantillana, que lo lleva a buscar en sus propias raíces antropológicas la esencia de su arte. Conocedor extraordinario del carácter performático y riqueza plástica, de la cultura popular de Andalucía manifestada a través de sus fiestas, artesanías y modos de vivir socialmente los acontecimientos de la vida (bodas, bautizos, entierros, procesiones...) utilizará toda esa herencia aprendida durante su infancia en el pueblo para transgredir los conceptos de arte moderno que desarrollaban sus contemporáneos.

La fiesta tiene un papel relevante en la vida y obra de Ocaña. Él tiene cuidado de no hacer tabla rasa con la tradición, sino que conecta directamente con las costumbres de las fiestas populares de Andalucía. Ocaña no es un *snob*, es decir, que busca la novedad por la novedad misma, rompiendo con la noble tradición que marcó su vida; sino que adapta los símbolos y arquetipos que determinan y representan la identidad andaluza como el flamenco, la copla, la religión, las vírgenes, los mantones, las mantillas, las viejas... recrea todo un mundo basado en la estética de la exuberancia femenina del sur, el contraste de sentimientos y los “fetiches” más tópicos de su infancia en el pueblo materializado en una iconografía propia que despliega en su pintura, exposiciones o performances. A través de su obra y su persona redimensiona lo andaluz y encauza la tradición en el mundo moderno como un lenguaje universal. Sólo

de esta manera se comprende que sus apariciones públicas o la exposición de sus obras hayan tenido un gran éxito de comunicación.

Teniendo en cuenta su labor de interpretación y difusión de la cultura de Andalucía, consideramos que Ocaña es uno de los artistas andaluces más significativos del panorama artístico del siglo XX y su obra supone un legado cultural representativo de la identidad andaluza que debe ser explotado y puesto en valor.

Consideramos la homosexualidad del artista como otro de los principales fundamentos para sustentar y comprender la obra artística de Ocaña. La homosexualidad mostrada y escenificada sin pudor es el nexo entre arte y vida del artista y la consideramos motor de muchas de sus acciones y causa de la aceptación y repercusión de su arte, ya que la obra de Ocaña aporta una visión novedosa y muy distante de las premisas y tópicos que tienen lugar dentro del arte gay.

Su concepto de travestismo como disfraz y escenificación teatral de su vida cotidiana, junto al activismo desarrollado, en gran parte como defensa de los derechos homosexuales, han producido una obra intangible a través de sus acciones y performances, que comenzó como una práctica natural dentro de su cotidianidad y terminó constituyéndose en un medio de creación y expresión complementario a su producción plástica. Esta producción performática de Ocaña documentada en un valioso material gráfico y audiovisual realizado por profesionales del campo de la imagen coetáneos del pintor, resultó mucho más atractiva que sus pinturas, a una sociedad que buscaba vender ruptura, escándalo, y comenzaba una nueva era mediática de imágenes mecánicamente reproducibles. En nuestro trabajo estudiamos esta producción aplicándole las premisas del arte de acción y la calificamos como performance. Abrimos un extenso campo de investigación y debate dentro de la obra de Ocaña, ya que tras una exhaustiva recopilación y revisión de todo el material documental existente y la inclusión de sus acciones performáticas en el catálogo de obra que hemos elaborado, lanzamos la propuesta de reconocimiento y puesta en valor de las performances de Ocaña como un trabajo innovador y precursor en el campo de la performance en España.

A menudo se entiende que existe una separación entre la vida social y performática de Ocaña y sus creaciones plásticas, ya fuesen pinturas o esculturas en papel maché. Pero no es así, aunque Ocaña fuera reconocido mediáticamente por sus actuaciones y activismo, no se le puede extirpar la actividad plástica que más propia le era a Ocaña, cuyo centro neurálgico eran sus exposiciones y su pintura.

Atendiendo al fin mismo de su obra, ya sea en ideas, expresiones o espectáculo, encontramos una característica permanente en la vida de Ocaña: la versatilidad artística. Su genial autenticidad fue siempre tan directa que, como hemos demostrado a lo largo de la investigación, saltaba sin pudor de uno a otro lenguaje, manejando con tanta facilidad el fino equilibrio de entre las distintas artes que en él podemos decir, verdaderamente, que se lograban fundir con su propia vida en una creación especialmente compleja de analizar.

A pesar de su reivindicación como pintor, resulta más que notorio que la obra de Ocaña se proyectó en los diferentes prismas de las disciplinas artísticas, quizás su obcecación con el reconocimiento de su labor pictórica se debió más a una necesidad personal de revalorización y autoreconocimiento que a un sentimiento de pertenencia disciplinaria o gremial; Ocaña dice que es pintor, pero se considera un artista completo. La aproximación interdisciplinaria del arte es una manera de generar, en la acción conjunta y simultánea, una red de sentidos contenidos y originados en la acción poética. Ocaña inicia el camino, desde el espacio conjunto de las diferentes prácticas implicadas, en busca de imágenes evocadoras de su memoria, su pasado y su identidad, para hacer surgir, las diferentes figuras emotivas, sensoriales y conceptuales que componen su creación.

Consideramos que las exposiciones del andaluz se convirtieron en el verdadero producto y aportación original de Ocaña, aunque comercialmente ofreciera su pintura. Destacamos su exposición “*Un poco de Andalucía*” (1977) en la galería Mec-Mec, como inicio de las prácticas expositivas que derivan las propuestas del artista hacia el género de la instalación; recordemos que en esta exposición- al igual que las que le suceden- Ocaña otorga prioridad sobre sus cuadros a la ambientación e intervención en la galería, incluso transportando “su casa”, todo el mobiliario y vida cotidiana al espacio de la galería. Advertimos en esta acción un planteamiento muy cercano a las premisas

conceptuales, que indudablemente otorga a las propuestas de Ocaña un papel transgresor y precursor en el género de la instalación en España.

Calificamos la exposición “*La primavera*” en la Capella del Antiguo Hospital de la Santa Cruz, la más completa y significativa de todas. El dispositivo instalativo-performático tal y como lo entendía Ocaña tuvo en esa muestra su desarrollo pleno. Los aspectos rituales, el poder de convocatoria, a exaltación de todos los sentidos, las relaciones comunitarias previas que emplazaban el lugar de exposición como espacio para la convocatoria y la fiesta toman su cuerpo más completo en este proyecto. La evocación de las fiestas de Cantillana, su pueblo natal, es el pretexto idóneo de sus creaciones; el artista transporta y reutiliza las fiestas y tradiciones que intrínsecamente ya albergan una fuerte carga de plasticidad, intervención en el espacio y performatividad. El artista andaluz recicla estos aspectos descontextualizándolos bajo un nuevo concepto y escenario, consciente de que esta resignificación deriva sus propuestas hacia la definición de arte moderno. Ocaña pretendía en sus exposiciones fascinar a todos con el espectáculo que enmarcó radicalmente su infancia, convirtiéndolo en uno de los ejes fundamentales de su obra. Las exposiciones del artista andaluz se convierten en el espacio utópico donde convergen los años idílicos de su niñez con la libertad plena del ambiente contracultural de Barcelona.

Los nuevos espacios y concepto expositivo que surgen en la época, permiten a Ocaña desarrollar sus creaciones con total libertad, por lo tanto, podemos considerarlo uno de los factores claves dentro de la obra del artista. La coyuntura que encuentra Ocaña en el mundo del arte a raíz del impacto de las nuevas corrientes y cambios producidos en el ideario artístico del país y especialmente de Barcelona con el desarrollo del arte conceptual, facilitan al artista el desarrollo y puesta en marcha de sus proyectos, que encuentran acogida en la sociedad catalana ávida de propuestas novedosas como las de Ocaña. De igual modo, algunas galerías y ciertas instituciones comenzaban a apostar por un arte alternativo y conciliador entre el mundo de la pintura y las propuestas conceptuales, de lo que la obra de Ocaña, casi inconscientemente, supone un excelente ejemplo.

La producción de Ocaña pone en marcha una praxis que resulta de la acumulación y del entrecruzamiento de discursos metodológicos diferentes. Al mismo

tiempo, la creación escénica interdisciplinaria de la que hace uso Ocaña, induce a una temprana materialización de las formas virtuales. En este caso, la mezcla transición, libertades, represión sexual, folclore, Andalucía... junto con Barcelona, ambiente artístico, Ramblas, publicidad, activismo, televisión, etc.... catalizaron en un producto genuino, que se vio marcado por el fenómeno de la incorporación de nuevos medios tecnológicos de la imagen y la industria del ocio en los procesos de producción artística. Los resultados que ello provoca en la obra de Ocaña, nos lleva a reinterpretar parte de la producción de nuestro artista desde la sensibilidad camp, una característica que otros autores como Beatriz Preciado o Alberto Mira proponen como definitorias del panorama cultural de la transición, y que nosotros hemos corroborado, hallando particularidades del mundo camp en la obra de Ocaña.

Una de las aportaciones más relevantes de este trabajo ha sido la elaboración del catálogo que recopila la obra de Ocaña y presentamos como un documento pionero en el ámbito del artista andaluz, ya que reúne su producción multidisciplinar y permite el estudio pormenorizado y comparativo de cada disciplina. Incluye su obra material: pintura, escultura y dibujo y su obra efímera, que alberga la producción del artista más inmaterial como sus actuaciones y performances.

Aportamos un total de 454 obras plásticas entre pintura, dibujo y escultura, fotografiadas y documentadas, ofreciendo la posibilidad de conocer su primera obra de juventud en Cantillana que no había sido mostrada con anterioridad; interesantes series de apuntes y dibujos que sacamos a la luz en este catálogo; y sobre todo su última obra realizada en acrílico durante su último año entre Barcelona y Cantillana. Debemos destacar el hallazgo de un libro de artista inédito hasta este momento, realizado dentro de ésta última obra, lo que podríamos llamar obra madura de Ocaña. Esta obra realizada en 1982 con el título *Nuestro amor*, supone una de las innovaciones dentro de su pintura, y un ejemplo del carácter precursor e innovador de Ocaña, ya que el libro de artista era entonces una práctica poco desarrollada y conocida como tal; por lo cual, con esta aportación de nuestra investigación dejamos abierta posibles vías de análisis dentro de su pintura.

La catalogación de sus performances supone la aportación más atrevida e innovadora de nuestra investigación, ya que presentamos de forma independiente y

pormenorizada las acciones y actuaciones realizadas por Ocaña que actualmente se encuentran dispersas formando parte de trabajos de otros profesionales dentro del mundo de la imagen, anulando la autoría del acto performativo del artista sevillano. En nuestro catálogo acotamos las acciones performáticas dentro de estos documentos ya sean audiovisuales, cinematográficos o fotográficos, y mediante una ficha técnica documentamos la performance de Ocaña, tomando el documento como soporte testimonial del trabajo de Ocaña. Consideramos esta propuesta como el primer paso hacia una mayor profundización de la faceta performática de Ocaña, que pone en valor sus aportaciones dentro de este campo. Tras nuestro estudio dejamos abierta la puerta a un análisis exhaustivo posterior desde planteamientos más especializados y acotados en el ámbito del arte de acción, que desarrolle y relacione los trabajos de Ocaña en el mundo de la performance que lo precede y lo sucede, ubicando al artista en el lugar que le corresponde dentro de la historia del arte performático español.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto anteriormente, abrimos nuevas visiones sobre la obra de Ocaña y ampliamos sus campos de actuación artística, proponiendo dos caminos nuevos a desarrollar e investigar en su producción: la instalación y la performance. Con estas relecturas de su obra ratificamos el carácter multidisciplinar de su producción, pero seguimos manteniendo la pintura como el germen de su legado y como la meta principal en la obra del artista; así lo consideraba Ocaña, y así fue reconocido en su época: como pintor, aunque le siguieran otros calificativos como travesti, actor, showman, provocador... Nosotros corroboramos su faceta de pintor basándonos en la extensa producción pictórica del artista que hemos tenido la oportunidad de conocer plenamente, analizar y valorar durante la recopilación de obras que conforman el citado catálogo.

Dejamos patente que Ocaña es un eslabón importante en la historia cultural de la transición, aunque latente y durante mucho tiempo más presentido que conocido, entre la ancestral cultura andaluza como símbolo de un pasado y la libertaria contracultura barcelonesa que miraba con ilusión hacia el futuro. Ocaña anticipa la transición cultural en España, encarna la fusión de lo castizo- popular de la postguerra con la desinhibición sexual y social de la democracia.

Ahora que ya está aquí, que hemos traído a Ocaña al ámbito académico e institucional, estamos seguros que muy a su pesar, no debemos dejar que vuelva a marcharse. Habrá que seguir explorando su legado, proyectando y exponiendo sus creaciones, e intentando redescubrir su trabajo a una sociedad necesitada de conocer a figuras como Ocaña que ayudaron a configurar nuestra identidad.. Ocaña escribió una página importante en la historia del arte, en la historia de la transición en España, una página que casi fue borrada por distintas vicisitudes, pero que en este trabajo hemos recuperado, creemos que justo a tiempo.

Con esta tesis hemos rescatado del olvido la vida y obra de un artista andaluz cuya figura, estudiada y puesta en valor desde una visión actual, está llamada a ocupar el hueco que le pertenece en el panorama cultural andaluz y español del periodo de la transición española. Por todo lo expuesto, creemos que nuestro trabajo es el comienzo de una línea de investigación sobre el artista que debe ser continuada puesto que sienta las bases y deja abierta posibles vías de investigación que profundicen en cada uno de los campos tratados.

Como última reflexión, apoyado en el profundo conocimiento, ya no solo del Ocaña artista, mito contracultural o figura de la transición, sino del Ocaña como persona: servicial, sensible, festivo, inquieto, vividor del día a día, que sus familiares y amigos más directos me han hecho conocer a la perfección; me gustaría terminar esta tesis con una idea que insistentemente me ha venido a la cabeza durante este arduo trabajo, sobre todo cuando las fuerzas flaqueaban y parecía escuchar la voz “picarona” con acento cantillanero de Ocaña diciendo “*¡ Anda chiquillo, no escribas más que tó eso es pa ná, eso es cosa de intelectualas,... vete a la calle y disfruta!*”. Efectivamente, soy consciente que con este trabajo he llevado la contraria a Ocaña, haciendo lo que él más detestaba, que teorizaran sobre su arte; pero lo hemos hecho desde el convencimiento de que nuestro trabajo será útil y permitirá a nuevas generaciones conocer el legado personal y artístico de este personaje irrepetible.

BIBLIOGRAFÍA.

I. LIBROS Y MONOGRAFÍAS.

- ABELLÁN, J.; SÁNCHEZ, J. A. *Artes de la escena y de la acción en España, 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2006.
- AMÍCOLA, J., *Camp y postvanguardia*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- ALBARRÁN, J.; BEIRAK, J.; BERZOSA, A., *Arte y transición*. Madrid: Brumaría, 2012.
- ALCINA FRANCH. J., *Arte y antropología*. Madrid: Alianza Forma, 1998.
- ALIAGA, J. V., *Arte y Cuestiones de género: una Travesía del Siglo XX*. Madrid: Nerea D.L., 2004.
- ALIAGA, J. V., *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneos*. Valencia: Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts. Consellería de Cultura, educació i ciència, 1997.
- ALIAGA, J. V., *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Egales, 2000.
- ALIAGA, J. A., *Transgénicas, representaciones y experiencias sociales sobre la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo*. Donostia: Koldo Mitxelena, 1999.
- ARBIDE, J., *Sevilla en los 70*. Sevilla: RD editores, 2005.
- ARIAS, F.; DURAN, F. *Pastora de Cantillana, memoria gráfica de una devoción*. Sevilla: Palazuelos, 2001.
- BACH, E., *El mundo del arte. Autores, movimientos y estilos*. Barcelona: Océano, 2004.
- BARBA, D., *100 españoles y el sexo*. Barcelona: Plaza & Janes. 2009.
- BARRAGÁN REINA, R., *La esperanza rota. La brutal represión franquista en un pueblo sevillano*. Sevilla: Muñoz Moya Editores Extremeños, 2006.
- BENAVIDES, J., *Diccionario razonado de bienes culturales*. Sevilla: Padilla, 1999.
- BERZOSA, A., *La sexualidad como arma política. Cine Homosexual y subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid, 2012.
- BIHALJ MERIN, O., *El arte Naif*. Barcelona: Labor. 1987.

- BONET, A. (Coord.), *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra S.A., 1981.
- BUXAM, J. M., *ConCiencia de un singular deseo*. Barcelona: Leartes, 1997.
- CALDITO, M. S., *La obra pictórica de Julián Pacheco*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2004.
- CALVO SERRALLER, F., *Del futuro al pasado. Vanguardia y Tradición en el arte español contemporáneo*. Madrid: Alianza Forma. 1981.
- CAMPO VIDAL, A., *Ventura Pons, la mirada libre*. Madrid: SGAE, 2004.
- CARDÍN, A., *Detrás por delante*. Barcelona: Ucronia, 1978.
- CASAS, Q., *Jesús Garay, cineasta de l'obsessió*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya, 2009.
- COOPER, E., *Artes plásticas y homosexualidad*. Leartes, 1991.
- CÓRDOBA, D.; SAENZ, J; VIDARTE, P., *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, 2005.
- DE FLUVIÀ, A., *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970- 1975)*. Barcelona: Leartes, 2003.
- CUENCA TORIBIO, J. M., *Nacionalismo, franquismo y Nacional-Catolicismo*. Madrid: Editorial Actas, 2008.
- DÍAZ, R.; CARVAJAL, M., (eds.); CREHUET, E. [et al.]. *Joglars 77. Del escenario al Trullo. Libertad de expresión y Creación colectiva 1968-1978*. Barcelona: Icaria Ed., 2008.
- DOPICO, P., *El cómic Underground Español 1970-1980*. Madrid: Cátedra, 2005.
- FAUCHEREAU, S.; DURAN, D., *En torno al Art Brut*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2007.
- FERNÁNDEZ, J.J., *Star. La contracultura de los 70*, Barcelona: Glénat, 2007.
- FERRERA, J. A., *Antonio Sánchez Palma, 1870- 1923, José Pérez Ocaña, 1947-1983: dos pintores cantillaneros*. Tesina Inédita. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1985.
- FRATINI, F., (ed.); CIRESE, A.; ARGAN, G. C. [et al.]. *Arte Popular Moderno*. Sevilla: Editorial Doble J, 2004.
- FUSI, J. P.; CALVO SERRALLER, F., *El espejo del Tiempo: la Historia del Arte en España*. Madrid: La Fábrica, 2009.
- GARCÍA BENÍTEZ, A., *Los manuscritos perdidos y hallados en Palacio*. Sevilla: Adalid Seráfico, 1984.

- GARCÍA BENÍTEZ, A., *Virgenes, fraternías y banderías*. Sevilla: Padilla Editores, 2002.
- GARCÍA, YEDRA M^a; RUIZ DE LA CANAL, M. D.; GALÁN, A., Metodologías para la conservación del legado material e inmaterial de Ocaña. En: SANCHEZ PÉREZ, J.A. (Coord.), *Conservación de Arte Contemporáneo 13^a jornada*. Madrid: Museo Centro de Arte Reina Sofía, 2012. pp. 209- 223.
- GOMEZ SANCHEZ, O., *Mayo del 68: la primavera de la utopía*. Buenos Aires: Longseller, 2001.
- GONZÁLEZ, A. M., *Las claves del arte, últimas tendencias*. Barcelona: Planeta, 1991.
- GREENBERG, C., *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002.
- IZQUIERDO, V., *Arte Contemporáneo II (1910-190)*. Madrid: Fragua, 2008.
- JACCARD-BEUGENET, A., DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Bensaçon: Artemis Edition, 1984.
- JACCARD-BEUGENET, A., DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Documento inédito, manuscrito original de la publicación: JACCARD-BEUGENET, A; DOMON, M. T., *José Luis Pérez Ocaña (1947-1983)*. Bensaçon: Artemis Edition, 1984. [Archivo familia Ocaña].
- JIMENEZ LOSANTOS, F., *La ciudad que fue Barcelona, años 70*. Madrid: Ediciones Ternas de Hoy, 2007.
- LLAMAS, R., *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a la homosexualidad*. Madrid: Siglo XXI España Editores, 1998.
- LUNA, J. S., *Los Colores del Underground: [más allá del surrealismo pop]*. Bilbao: Asteiberri, 2009.
- MAFFI, M., *La Cultura Underground I, II*. Barcelona: Anagrama, 1975.
- MALVIDO, P., *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- MAYAYO I ARTAL, A., *Josep Solé Barberá, abogado, la voz del PSCUC*. Barcelona: RBA, 2007.
- MIRA, A., *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid/ Barcelona: Egales, 2004.
- MISSÉ, M.; COLL- PLANAS, G., *El género desbordado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. Madrid: Egales, 2010.
- MONTFERRER, T.; JORDI, M., *Identidad y cambio social. Transformaciones por el movimiento gay/ lesbiano en España*. Madrid: Egales, 2010.

- MORENO-CABALLUD, L., *Topos, carnavales y vecinos. Derivas de lo rural en la literatura y el cine de la transición española (1973- 1986)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Princeton, 2010.
- MORÓN DE CASTRO, M^a F., *Originales y Copias*. “PH Bololin 24”. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1998.
- MUÑOZ CANTOS, A., *Panorama de las artes plásticas actuales*. Barcelona: Luis Ponce Editor, 1981.
- NAZARIO, *La Barcelona de los 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago Ediciones, 2004.
- NAZARIO, *Plaza Real-Safari*. Barcelona: Uosa, 1995.
- PARCERISAS, P., *Conceptualismo (s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal/arte contemporáneo, 2007.
- PAREJO FERNANDEZ, J. A.; CAMPOS GARCIA, J. L., *La Falange en la Sierra Norte de Sevilla (1934-1956)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2007.
- PAYNE, S.G., *El catolicismo español*. Barcelona: Planeta, 2006.
- PETIT, J., *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria, 2003.
- PICAZO, G. [et al.], *Estudios sobre performance*. Sevilla: Centro Andaluz de Teatro, 1993.
- READ, H., *Diccionario del arte y los artistas*. Barcelona: Ediciones Destino, 1995.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*. España. Vigésima segunda edición.
- RHODES, C., *Outsider Art: Alternativas espontáneas*. Barcelona: Destino, 2002.
- RIBAS, J., *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona: RBA, 2007.
- RODRÍGUEZ, J.; MARTIN, M., [et al.]. *Cuadernos: Catalogación del Patrimonio Histórico*. Sevilla: Junta de Andalucía. IAPH. 1996.
- RUIZ LÓPEZ, A., *Ocaña el fuego infinito*. Madrid: El Público, 1985.
- SALAS, N., *Sevilla en la Posguerra: cuna del nacional-catolicismo y del antifranquismo*. Sevilla: Guadalquivir, 2010.
- SÁNCHEZ ARGILÉS, M., *La instalación en España. 1979- 2000*. Madrid: Alianza Forma, 2009.

- SÁNCHEZ, J. A.; ABELLÁN, J., *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2006.
- SANZ CASTAÑO, H., Institucionalización y marginalidad del arte desviado en la transición española. En RAMIREZ, J. A. (ed.) *El sistema del arte en España*. Madrid: Cátedra, 2010. pp. 365- 374.
- SUCKALE, R., *Los maestros de la pintura occidental*. Colonia: Taschen, 2002.
- TEJADA MARTIN, I., *El montaje expositivo como Traducción: fidelidades, traducciones y hallazgos en el arte contemporáneo desde los años 70*. Madrid: Trama Editorial, 2006.
- TUSSELL, J.; SOTO, A., *Historia de la Transición 1975-1986*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- VÁZQUEZ MONTALVÁN, M., *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: De bolsillo, 2005.
- VILLAAMIL, F., *La transformación de la identidad gay en España*. Madrid: Catarata, 2004.
- VILLARÓS M. T., “*El mono del desencanto*”. *Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XX de España Editores, 1998.
- YARZA, A. *Un Caníbal en Madrid: La Sensibilidad Camp y el reciclaje de la Historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones libertarias, 1999.
- ZABALA, I., De la vida de Ocaña. En: RUIZ, L. *Ocaña, el fuego infinito*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1989, pág. 28.

II. CATÁLOGOS.

- ARAKISTAIN. X.; MARTÍNEZ, R., *Trans Sexual Express: A classic for the third Millenium*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2001.
- BLISTÉNE, B.; CHATEIGNE, Y.; BORJA-VILLEL, M. J.; ROMERO, P. G., *Un Teatre sense Teatre*. Barcelona: MACBA, 2007.
- CORTÉS, J. M., *El rostro velado. Travestismo e identidad en el arte*. San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa, 1997
- FERNÁNDEZ- PUNSOLA, A.; AVÍN, L.; GONZÁLEZ FUENTES, J.A. [et al.], *Ocaña y los del Norte*. Santander: Galería ZOOM, 2010.

- GRACIA, V.; UNZURRUNZAGA, J. C.; CANDEL, F. [et al.] *Ocaña en Andalucía*. Córdoba: Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura, 1984.
- JACCARD-BEUGENET, A.; DOMON, M. T., *Le forum d'artemis 81-83*. Besançon: 1984.
- MALUQUER, E.; ROMA, V.; QUERALT, R. [et al.], *Pintura de los setenta en Barcelona: superficie y color*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, DL. 1997.
- MERET, M.; PRAT, J. L.; LAMPE, A. [et al.], *Chagall*. Madrid: Fundación Colección Thyssen Bornemisza, 2012.
- *Ni Rosa ni Azul*. Moguer: Fundación Municipal de Cultura, 1986.
- PEDRALS, P.; SANCHEZ, R.; ROMERO, P.G. [et al.]. *Ocaña. 1973.1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Ed. Polígrafa, 2012.
- PÉREZ, B.; GONZALEZ, J. M.; ARIAS, F. [et al.]. *El Tiempo detenido*. Cantillana: Ayuntamiento de Cantillana, 1990.
- REINA, J. *Cuatro pintores de Cantillana (1864-1983)*. Cantillana: Ayuntamiento de Cantillana. Delegación de Cultura, 1996.
- RIBALTA, J.; ZELICH, C., *Centre Internacional de Fotografia Barcelona. (1978-1983)*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani., DL, 2011.
- RIBAS, J.; SIERRA, M.; VÁZQUEZ MONTALVÁN, M., *Nazario. Barcelona 1972-2002*. Barcelona: Electa. Institut de Cultura de Barcelona, 2002.
- ROMERO, P.G. (eds.) *Vivir en Sevilla*. Sevilla: Fol. CAAC. Ayuntamiento de Sevilla, 2005.
- WYNN, M. J., *Ocaña. Pinturas*. Madrid: MEAC, 1985.
- ZUROMSKIS, C., *De la Factory al mundo: fotografía y la comunidad de Warhol*. Madrid: La Fábrica, 2012.

III. REVISTAS.

- ADAM DONAT, A.; MARTINEZ VIDAL, A., “Consideraciones sobre tan repugnante tendencia sexual: la homosexualidad en la psiquiatría del franquismo”, en *Orientaciones: Represión franquista*, nº7, 2004. pp. 51- 70.
- CARANDELL, J. M., “Ocaña pinta angelitos verdes”. *Pronto*. Barcelona, abril, 1982. pp. 90-93.

- CASELLAS, J., “Dalí, artista de acción y performer”. *Casos de estudio. Cuadernos sobre arte de acción*. Sevilla. Septiembre, 2007. Nº 0. pp. 97- 118.
- CID, J., Libertad en las jornadas libertarias, *Party* nº 17, Barcelona, agosto, 1977.
- CORNEJO, F., “La escultura animada en el arte español, evolución y funciones”. *Laboratorio de Arte*, nº 9, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1997. pp. 239- 261.
- EXPÓSITO, M.; ROMERO, P.G. [et al.], *Desacuerdos nº 1 al nº 7*. Granada: MACBA, Arteleku, Centro José Guerrero, UNIA arteypensamiento, MNCARS, 2004-2012.
- GARCÍA, YEDRA M^a., “Una obra inédita del pintor Ocaña, descubierta en su pueblo natal”. *Teodosio 5*. Boletín Cultural nº 104, COLBA, Sevilla, 2012. pp. 20- 24.
- GARIKOITZ ZABALA, “Ocaña la Virgen de Las Ramblas”. *Euskadi Sioux*, nº 6. San Sebastián, mayo, 1979, pp. 18-19.
- LÓPEZ, I. y PRIETO, C., “Barcelona underground: Fulgor y muerte de la contracultura”. *Revista digital 15 LDNM*, Marzo-abril, 2005.
- MAYORDOMO, M., “Murió Ocaña, adiós a la fiesta y el escándalo”. *Garbo* nº 1589, Barcelona, octubre, 1983, pp. 11-13. En sección: reportajes.
- MARIÑAS, J., “Ocaña: Sarasa, si, Gay, no”. *Party* nº 60, Barcelona, 1978, p. 8.
- MILLÁN, F., “No todos los travestis somos prostitutas o artistas”, *Party* nº 66, Barcelona, 1978
- MUÑOZ- CANTOS, A., “Ocaña, la primavera”. *Artes Plásticas*, nº 52, Barcelona, 1982. p. 41.
- NARANJO. J., “Ocaña, la Pintura travestida. Homosexualidad y travestismo como fundamentos en la obra de Ocaña”, *Croma. Estudios artísticos*. Volumen 1, número 2. Lisboa: Faculdade de Belas-.Artes da Universidade de Lisboa/ Centro de Investigaçao e de Estudos en Belas- Artes. 2013. pp. 81-86.
- “Ocaña el hombre pintado”, *Ajoblanco* nº 73, Barcelona, 1977.
- “Ocaña, retrato terminado”, *Party* nº 87, Barcelona, 11 de diciembre de 1977, pp. Portada, 14- 15.
- ONLYIÚ, “Ocaña”, *Moda 1 Magazine* nº 3. Barcelona: 10 de noviembre de 1982, pp. Portada, 22- 25.
- OLIVA, Y.; PINTOR, P., “La imagería procesional: una manifestación de religiosidad popular andaluza. Criterios técnicos para su conservación”. *Eúphoros*, Nº. 6, 2003, pp. 177-194. [En línea] [Consultado: 20/02/2013] <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1181326>>

- PUIG, T., "Ocaña, la espontaneidad contra la integración", *Ajoblanco* nº 84. Barcelona, agosto, 1978. pp. 49- 51.

- PUIG, T., "Ocaña, ¿la terrible ascensión de un marginado?", *Ajoblanco* nº 27, Barcelona, noviembre, 1977, pp. 21-23.

IV. PERIÓDICOS.

- BENET, C. y FONS, P., "Frío, drogas y gays en el Canet-Rock", *Cataluña Expres*, Barcelona 1 agosto 1977, pp.25-26.

- BULNES, A., "Ocaña resucita". *El correo de Andalucía*. Sevilla, 22 de diciembre de 2000. p. 45.

- CARRERO, C., "Luna llena, barro duro", *Tele/ Expres*, Barcelona 1 agosto de 1977, p. 19.

- CARRETERO, S., "Me gusta convertirlo todo en una fiesta", *Última Hora*, Palma de Mallorca, 8 de diciembre de 1978, portada y p. 12.

- CLERIES, J., "Con pies de barro", *Mundo Diario*, Barcelona 2 agosto de 1977, p. 21.

- CORREAL, F., "Las quemaduras y una hepatitis acabaron con la vida de Ocaña". *Diario 16*: Sevilla, 19 de septiembre de 1983, p. 35. En sección: últimas noticias.

- CORREAL, F., "Ocaña retrato intermitente en Cantillana". *Diario 16*: Sevilla, 17 de agosto de 1983, p. 18.

- COUBERT, J. R., "Soy loca desde antes de nacer", *Última Hora*. Palma de Mallorca, 16 de agosto de 1978, p. 13-14.

- DURAN, Manuel, "Ocaña, recordado en Barcelona con alegría antifuneraria". *El Correo Catalán*: Barcelona, 22 de septiembre de 1983, p, 29. En sección: cultura.

- "El actor y pintor Ocaña fue enterrado ayer en Sevilla". *Diario de Granada*: Granada, 20 de septiembre de 1983, p. 25. En sección: cultura.

- "El gobernador civil suspende los carnavales". *ABC*, Sevilla, 4 de marzo 1979. p. 24.

- "El pintor José Ocaña ha muerto en Sevilla". *El Noticiero Universal*: Barcelona, 19 de septiembre de 1983, p. 27. En sección: eventos.

- "El travestismo, forma de realización sexual", *Mundo Diario*: Barcelona, 30 de junio de 1978, p. 29.

- FERNÁNDEZ, B., "Con la bienvenida a Ocaña comenzaran los carnavales". *ABC*, Sevilla, 25 de Febrero de 1979. p. 40.

- FERNÁNDEZ, Julián., “Ocaña triunfa en Madrid dos años después de morir”, *El Periódico*, Madrid 11/12/1985, p. 23.
- FERNÁNDEZ, Julio. “Retrato de la vida y obra de Ocaña.” *El periódico de Catalunya. Dominical*. Barcelona. 1985. p. 22.
- FORTEZA, C., “Lo que hago es una cosa poética que de irreverente no tiene nada”. *El Día de Baleares*: Palma de Mallorca, 2 de febrero de 1983, p. 14.
- GARCÍA, Ángeles., “Ocaña vuelve a provocar desde el museo español de arte contemporáneo”, *El País*, Madrid 10/12/1985, p. 33.
- GARCÍA, I., “Ocaña, alma rosa de un provocador”. *Diario de Sevilla*. Sevilla, 18 de diciembre de 2000. p. 41.
- GIL, C. “Ocaña, su escandalosa vida oculto a un gran pintor”. *YA*: Madrid, 7 de diciembre de 1985, p. 5. En sección: Arte.
- HARGUINDEY, A., “Una España sorprendente”, *El País*, Barcelona 28 mayo de 1978, p. 25.
- IBARZ, J. “Fandangos de Ocaña en la Bohemia”, *Tele/Expres*, Barcelona 28 octubre de 1978, p. 30.
- J.J., “Ocaña afirma que su exposición no es irreverente”. *Diario de Mallorca*: Palma de Mallorca, 5 de febrero de 1983, p. 15.
- LUSSON, F., “El MEAC exhibe una antología del pintor Ocaña, integrada por doscientas treinta obras”, *La Vanguardia*, Barcelona 11 diciembre de 1985, p 33.
- M. S., “Para Cort, Ocaña es artista antes que homosexual”. *Última Hora*: Palma de Mallorca, 7 de febrero de 1983, p 11.
- MARCHANTE, Karmele., “La larga noche de la anarquía”, *Mundo Diario*, Barcelona 1977, pp. 61-63.
- MOLINA, M., “Sevilla contracultural”. *EL PAIS*. Sevilla 15 enero de 2005
- “Muere Ocaña, pintor, actor y alma de Las Ramblas”. *El Periódico de Catalunya*, Barcelona, 19 de septiembre de 1983. Portada.
- “Ocaña falleció por las quemaduras causadas al arder su disfraz de papel”. *La Vanguardia*: Barcelona, 19 de septiembre de 1983, p. 33. En sección: espectáculos.
- PEIRÓ, Julián., “El travesti Ocaña vende su pintura en la Bodega Bohemia”, *El Periódico*, Barcelona 29 octubre de 1978. p. 28.
- “Retrato intermitente de José Ocaña”, *Diario 16*, Madrid 11 diciembre de 1985, p. 37

- ROMA, P., “Ocaña: brilla la estrella gay”, *Tele/Expres*, Barcelona 16 septiembre de 1977, p. 21.
- ROMERO, L. “Ocaña en Sevilla”. *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 3 de marzo de 1979. p. 11
- ROSSELLO MURNAU, J., “Gonella, gonellons i gonellot”. *El Día de Baleares: Palma de Mallorca*, 3 de febrero de 1983, p. 3.
- SANCHO, P., “Ocaña, show en Quatre Gats”. *Última Hora*. Palma de Mallorca, 13 de diciembre de 1978, p. 32.
- SERRA, M., “La Misericordia albergará las Vírgenes de Ocaña”. *Última Hora: Palma de Mallorca*, 2 de febrero de 1983, pp. Portada, 13, 18.
- SOLER SUMMER, G., “Cambio de atuendo por naturaleza”. *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca, 9 de diciembre de 1978, p. 13.
- SOLER SUMMER, G., “Ocaña en Palma”. *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca, 8 de diciembre de 1978, p. 13.
- TORRES, J., “M^a de Mar Bonet llenó en principal”. *Última Hora*, Palma de Mallorca, 12 de diciembre de 1978, pp. 9 y 13.
- YLLA, J., “Luto en las ramblas por la muerte de Ocaña”, *Diario de Barcelona*, Barcelona 20 septiembre 1983.p. 32.

V. FUENTES ELECTRÓNICAS.

- ANTÓN, J.E. *Libro de artista. Visión de un género artístico*. [En línea] [Consultado: 30/ 04/ 2013] <<http://librosdeartista-historia.blogspot.com.es/>>
- Anuario del sida. [En línea] [Consultado: 18/ 01/ 2013] <<http://www.tododrogas.net/otr/sida/anuario.html>>
- ARENAS, C.; GIFFARD, C.; LÓPEZ, M., Minorías deseantes, acciones, y prácticas de los 70- 80 en el estado español. [En línea] [Consultado: 12/ 11/ 2012] <<http://peligrosidadsocial.com/>>
- ARTEDEHOY. *Instalaciones, creación de ambiente sensoriales y emotivos*. [En línea] [Consultado: 25/04/2013] <<http://www.artedehoy.com/html/revista/instalaciones.html>>
- ARTLISTE. *Modigliani. Gitana con niño. 1918*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En: <<http://www.artliste.com/gitane-bebe-amedeo-modigliani-89-1814-iphone.jpg>>

- COURANT, G., Relato del rodaje “*Ocaña, der engel der in der qual song.*” En el blog la rosa del Vietnam. [En línea] [Consultado: 15/ 06/ 2012]
<<http://www.larosadelvietnam.blogspot.com.es/2008/06/ocaa-der-engel-der-in-der-qual-singt.html>>
- HAMACA. *Actuació d’ Ocaña i Camilo.* [En línea] [Consulta: 20 / 11/2 012]
<<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=222>>
- HAMACA. *Ocaña. Exposición en la galería Mec-Mec.* [En línea] [Consulta: 20/ 11/ 2012] <<http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=223>>
- JAMESON, I., *Historia del libro de artista.* [En línea] [Consultado: 30/ 04/ 2013]
<<http://www.redlibrodeartista.org/Historia-del-libro-de-artista-de>>
- LA ROSA DEL VIETNAM. *Hemeroteca Ocaña.* [En línea] [Consultado: 15/ 11/ 2012] <<http://larosadelvietnam.blogspot.com/2008/07/hemeroteca-ocaa.html>>
- MACBA. Colección- Ocaña. [En línea] [Consultado: 15/ 03/ 2013]
<http://www.macba.cat/es/search_collection?flag=5&query=oca%C3%B1a&artist=&title=&y=#form_adv_search>
- MOLINA ALARCÓN, M., La performance española Avant la Lettre: del Ramonismo al Postitismo (1915- 1954). [En línea] [Consultado: 26 /11/2012]
<http://www.upv.es/intermedia/pages/laboratori/grup_investigacio/textos/docs/miguel_molina_la_performance_avant.pdf>
- MOIX, T., *De la diosa Ocaña a Sebastián el mártir.* [En línea] [Consultado: 17/ 04/ 2010] <<http://www.venturapons.com/Castella/peli%20ocanya%20cast.html>>
- MUSEO REINA SOFÍA. Colección- Ocaña. [En línea] [Consultado: 10/ 02/ 2012]
<[http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=oca%C3%B1a&f\[100\]=&fecha=&items_per_page=15&pasados=&sort=rel](http://www.museoreinasofia.es/buscar?bundle=obra&keyword=oca%C3%B1a&f[100]=&fecha=&items_per_page=15&pasados=&sort=rel)>
- MUSEO THYSSEN. *Marc Chagall.* [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En:
<http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/7>
- NAZARIO. Biografía. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013]
<<http://nazarioluque.com/bioes.htm>>
- Ocaña, Museo Reina Sofía. [En línea] [Consultado: 12/04/2013],
<<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ocana-exposicio-galeria-mec-mec-ocana-exposicion-galeria-mec-mec>>
- OITICICA, H., *Mario Montez, tropicamp.* [En línea] [Consultado: 20/01/2013]
<<http://www.lafuga.cl/>>
- PARCERISAS, P., ”Cuestionario sobre la performance en José Pérez Ocaña” [Correo electrónico] Mensaje enviado a J. Naranjo. 05/ 10/ 2010; 11:59 h. [Consultado: 06/ 10/2010] Comunicación personal.

- PAYNE, S. G., El nacional catolicismo. [En línea] [Consultado: 30 /07/2012] <<http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/7399.htm>>
- PERFORMANCELOGIA, *Arte de acción en España*. [En línea] [Consultado: 11 /02/2013] <<http://performancelogia.blogspot.com.es/2006/11/el-arte-de-accin-en-espaa-entre-los.html>>
- PINTURA Y ARTISTAS. *H. Matisse. La alegría de vivir. 1906*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En: <<http://www.pinturayartistas.com/pintar-la-alegria-de-vivir/>>
- PONS, V., *Filmografía*. [En línea] [Consultado: 14/ 07/ 2010] <<http://www.venturapons.com/Castella/castellano.html>>
- REPROARTE. *H. Rousseau. Niño con marioneta. 1903*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En: <http://ssl.reproarte.com/cuadro/Henri+Julien+F%c3%a9lix_Rousseau/Le+Mariage+/9546.html>
- RIBAS, J., *Los años 70: cuando unos ingenuos libertarios cambiaron España desde la calle*. [En línea], [Consultado: 20/06/2010] <<http://www.memorialibertaria.org/spip.php?article364>>
- ROPER, M.; CRUCES, C.; ESCALERA, R., *Expresiones culturales de la identidad andaluza*. [En línea] [Consultado: 12/02/2013] <<http://www.andalucia.cc/adarve/IdentidadAndalucia-4.ttm>>
- SIMÓ, M.; SEGURA, J., *Video arte y performance: género, cuerpo y emancipación*. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Murcia. [En línea] [Consultado: 09/04/2013] <<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/20023/1/V%C3%ADdeo%20arte%20y%20performance%20g%C3%A9nero%2c%20cuerpo%20y%20emancipaci%C3%B3n.pdf>>
- SUÁREZ, J.A., *Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño*. [En línea] [Consultado: 20/01/2013] <<http://www.lafuga.cl/>>
- TUBÍO, F., “*El "enfermo homosexual" bajo los postulados de la medicina franquista*”. Blog La historia al descubierto. [En línea] [Consultado: 03/02/2013] <http://felixtubio.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html>
- TUBÍO, F., “*La homosexualidad bajo el franquismo*”. Blog La historia al descubierto. [En línea] [Consultado: 03/02/2013] <http://felixtubio.blogspot.com.es/2010_04_01_archive.html>
- WAHOOART. *H. Rousseau. La boda. 1905*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En : <<http://es.wahooart.com/@@/8XY7VJ-Henri-Rousseau-Ni%C3%B1o-con-una-marioneta>>

- WIKIMEDIA. A. Jawlensky. *Cara en azul 1912*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_-_Kopf_in_Blau.jpg>

- WIKIPEDIA. *Kirchner. Fränzi ante una silla tallada. 1910*. [En línea] [Consultado: 20/ 03/ 2013] En: <<http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo>>

VI. FUENTES AUDIOVISUALES.

- CHAMORRO, P., *La Edad de Oro*, [Vídeo] RTVE, 1983. 4 DVD (21 min.).

- COURAND, G., *Ocaña, der engel der in der qual singt*, [Vídeo] París, 1979. 1 DVD (10 min).

- DOMOND, J.C., *Ocaña en liberté*. [Vídeo] Besançon, 1979. 1 DVD (35 min.).

- FRAGA. G., *El traslado*. [Vídeo] Barcelona. 1982. 1 DVD (13 min).

- GARAY, J., *Manderley*. [Vídeo] Barcelona: Sociedad Coop. Manderley. 1980. 1 DVD (104 min).

- MOIX, TENRENCI, *Terenci a la fresca*. [Vídeo] Barcelona: RTVE, 1982. 1 DVD (27min.).

- MORENO, J. J., *Ocaña, la memoria del sol*, [Vídeo] Ildflynn, Sevilla, 2009. 1 DVD (140 min.).

- PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Prozes, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).

- SIMÓN, E., *Planta Baja*. [Vídeo]. RTVE, 1986. 1 DVD (10 min).

- VIDEO- NOU, *Ocaña en la galería Mec- Mec*. [Vídeo] Barcelona, 1977. 1 DVD (35 min.).

- VIDEO- NOU, *Actuació de Ocaña i Camilo*. [Vídeo] Barcelona, 1977. 1 DVD (35 min.).

VII. ENTREVISTAS.

- GONZÁLEZ, J. M., Entrevista. Cantillana, 29/07/2010.
- MOLINA, A., Entrevista. Barcelona, 20/04/2010.
- NAZARIO, Entrevista I, Barcelona, 20/04/2010.
- NAZARIO, Entrevistas II, Barcelona, 15/10/2012 al 20/12/2012.
- PÉREZ OCAÑA, Jesús, Entrevista I. Barcelona, 18/04/2010.
- PÉREZ OCAÑA, Jesús, Entrevistas II. Barcelona, del 10/10/2012 al 20/12/2012.
- PÉREZ OCAÑA, Luisa, Entrevista I. Cantillana, 13/08/2009.
- PÉREZ OCAÑA, Luisa, Entrevista II. Cantillana, 25/07/2010.
- PONS, V., Entrevista, Barcelona, 08/11/2012.
- RIUS, F., Entrevista. Barcelona, 19/04/2010.
- ROLDÁN, F., Entrevista. Sevilla, 05/02/2013.
- TORRUELLAS, P., Entrevista. Barcelona, 08/11/2012.

VIII. CONFERENCIAS Y SEMINARIOS.

- ARRIOLA, A., “*Disidencias cutre-petardo-punk. Casos y prácticas (Euskadi/Andalucía/ Chile)*”. Dentro del seminario *Campconceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 20/11/2012.
- MIRA, A., “Cuestiones históricas en torno a la mirada camp”. Dentro del seminario *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida*. 23 y 24 de febrero de 2009. [Vídeo] Barcelona: MACBA, 2009. 3 DVD.
- NAVARRO, A., “*Cuerpo feminista, cuerpos fragmentados y cuerpos adheridos en la estética flamenca*”. Dentro del seminario *Campconceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 20/11/2012.
- NOGUEIRA, F., “*Metamorfosis ambulante. La desidentificación carnavalesca de Ney Matogrosso en militadura brasileña*”. Dentro del seminario *Campconceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 20/11/2012.

-PRECIADO, B., “*Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*”. Dentro del seminario *Campceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 19 /11/2012.

- RODRÍGUEZ, E., “Activismos homosexuales y el Front feministas bollero”.Dentro del seminario *Micropolíticas transmaricobolleras. Activismos torcidos antes y después del sida*. 23 y 24 de febrero de 2009. [Vídeo] Barcelona: MACBA, 2009. 3 DVD.

- SIEGEL, M., “Creer en Jack Smith.” Dentro del seminario *Campceptualismos del sur. Troicamps, políticas performativas y subalternidad*. MACBA. Barcelona. 19 /11/2012.

IX. OTRAS FUENTES

- Archivo familia Ocaña.

- Archivo fotográfico González Blanco.

- Archivo Luisa Pérez Ocaña.

- Archivo MACBA.

- Archivo Municipal de Cantillana.

- Archivo Nazario.

- QUINTERO, J., *El loco de la colina*. [CD Audio], Sevilla: RNE, 1982.

- TORRUELLAS, P. *Exposición de Ocaña 1982*. Proyecto de la Exposición “La primavera”, documento inédito. Barcelona, 1981, [Archivo Nazario].

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES.

I- FIGURAS DEL TEXTO.

	Pág.
Fig. 1.1. Ocaña de joven delante de la imagen de la Asunción de Cantillana durante las fiestas y cultos. Aprox. 1968. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	5
Fig. 1.2. Rosario público de mujeres en las fiestas de Cantillana. Aprox. 1960. Reproducidas de <i>Pastora de Cantillana, memoria gráfica de una devoción</i> , p. 70.	6
Figuras 1. 3. y 1. 4. Ocaña durante el Servicio Militar. Ministerio de Marina. Madrid. 1969- 1971. Archivo Luisa Pérez Ocaña	11
Fig. 1.5. Mural realizado por Ocaña en la cochera de D. Manuel del Valle. Casa nº 12 de la calle Santa Ángela de la Cruz. Cantillana. Aprox. 1971. Foto: Yedra Mª. García.	13
Fig. 1.6. Retrato del joven Ocaña realizado por el pintor Narciso Galiat durante la asistencia del artista andaluz a su academia en Barcelona. Aprox. 1971. Foto propia.	16
Fig. 1. 7. Reproducción del díptico de la exposición “Ocaña, pintures i dibuixos” en le Librería la Rambla, Tarragona. Archivo Luisa Pérez Ocaña	20
Fig. 1. 8., 1.9. y 1.10. Primera intervención pública de Ocaña junto a Camilo en las Ramblas. 1975. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	21
Fig. 1.11., 1.12. y 1.13. Ocaña luciendo varios de sus vestuarios. Con atuendo habitual y disfrazado. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	23
Fig.1. 14. Reproducción del cartel de la exposición “Ocaña, exposición de pintura” en Cantillana, Sevilla. Archivo Luisa Pérez Ocaña	24
Fig.1. 15. Instantánea de Ocaña, travestido, en la manifestación organizada por el FAGC. Barcelona, 26 de junio de 1977. Reproducida de: NAZARIO, <i>La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos. Barcelona: Ellago, 2004, p. 121.</i>	25
Fig. 1. 16. Reproducción del díptico de la exposición “Un poco de Andalucía” en le galería Mec-Merc. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	28
Fig. 1. 17. Cartel de la película Ocaña Retrato intermitente, del director Ventura Pons. 1977. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	29
Fig. 1. 18. Noticia en prensa del estreno en el festival de Cannes de la película <i>Ocaña Retrato intermitente</i> , del director Ventura Pons. 1978. Archivo Ocaña Luisa Pérez.	31
Fig. 1. 19. Imágenes de la inauguración del mural en la Bodega Bohemia. Vemos a Ocaña con el diputado Solé Barberá y amigos. 1978. Reproducido de: NAZARIO, <i>La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos.</i> Barcelona: Ellago, 2004, p. 159.	33
Fig. 1.20. Cartel de la exposición “Colores y fiestas populares” en Besançon, Francia. 1978. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	35
Fig. 1.21., 1.22. y1.23. Serie de instantáneas de Ocaña durante el rodaje del corto <i>Ocaña, der ángel der in der cual sing</i> en Berlín. 1978. Fotos Boris Lehman. Archivo Luisa Pérez Ocaña	36
Fig. 1. 24. Cartel de la película <i>Manderley</i> .1981. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	38

Fig. 1. 25. Cartel de la película <i>Silencis</i> . 1983. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	38
Fig. 1.26. Cartel de la exposición “ <i>Incienso y romero</i> ” en la galería Pata- Gallo de Zaragoza, 1979. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	39
Fig. 1. 27. Cartel de la exposición “ <i>Viva la Virgen del Rocío</i> ” en el Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 1978. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	39
Fig. 1.28. Mural realizado por Ocaña en el Colegio <i>La Esperanza</i> . Cantillana. 1980 aprox. Foto propia.	40
Fig. 1.29. Cartel de la exposición “ <i>La primavera</i> ” en el Antiguo Hospital de la Santa Cruz. Barcelona, 1982. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	42
Fig. 1.30. Cartel de la exposición “ <i>Flors i romaní</i> ” en la Capella de la Misericordia. Palma de Mallorca, 1983. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	43
Fig. 1.31. Cartel de la exposición “ <i>Incienso</i> ” en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santander, 1983. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com .	43
Fig. 1.32. Fotografía de Ocaña conversando con una vecina durante su estancia en Cantillana en agosto de 1982. Cantillana. 1982. Foto anónima. Archivo Nazario.	45
Fig. 1.33. Fotografía de Ocaña y un grupo de amigos posando delante del paso durante la procesión de Ntra. Sra. de la Asunción el 15 de agosto de 1982. Cantillana. 1982. Foto anónima. Archivo Nazario.	45
Fig. 1.34. y 1.35. Ocaña con el disfraz de Sol. Cantillana. 1983. Fotografía José Manuel Blanco, Archivo Nazario.	46
Fig. 1.36. y 1.37. Pasacalles para la semana de la juventud. Cantillana. 1983. Fotografía José Manuel Blanco, Archivo Nazario.	46
Fig. 1.38 y 1.39. Imágenes del festivo y multitudinario entierro del pintor en Cantillana. Podemos observar las calles adornadas para las fiestas de “ <i>La subida</i> ”. Cantillana, 1983. Archivo Luisa Pérez Ocaña.	50
Fig. 1.40. Imagen del montaje escultórico instalado en el patio central de la Posada del potro, durante la exposición homenaje “ <i>Ocaña en Andalucía</i> ” en Córdoba, 1984. Reproducido de http://www.larosadelvietnam.blogspot.com	53
Fig. 1.41. Placa cerámica colocada en la casa donde vivió Ocaña en la Plaza Real de Barcelona. Colocada en 1984. Foto propia.	54
Fig. 1.42. Fotografía de asistentes llegando al homenaje en la Plaza Real de Barcelona, pasando junto al cartel anunciador de la convocatoria. Barcelona, 1984. Foto anónima. Archivo Nazario.	54
Fig. 1.43. Fotografía del aspecto de la decoración de la Plaza Real de Barcelona durante el homenaje, realizada por Nazario y sus amigos. Barcelona, 1984. Foto anónima. Archivo Nazario.	54
Fig. 1.44. Portada del catálogo de la exposición Ocaña. Pinturas. Editado por el Museo Español de Arte Contemporáneo MEAC. Madrid. 1985. Fuente propia.	55
Fig. 1.45, 1.46. Imágenes de la exposición <i>Ocaña 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismos</i> . 1985. La Virreina, Centre de la Imatge. Barcelona, 2010. Foto propia	58
Fig. 1.47. Portada del díptico de la exposición <i>Ocaña, expresión de libertad</i> . Hospital de todos los Santos. Cantillana (Sevilla) 2008. Fuente propia.	59

- Fig. 1.48.** Cartel de la exposición *Ocaña, mitologías populares*. Hospital de todos los Santos. Cantillana (Sevilla) 2009. Fuente propia. 59
- Fig. 2.1.** Lúdica y provocadora participación de Ocaña en la manifestación convocada por el FAGT el 25 de junio de 1977. Reproducidas de: *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. p. 121. 84
- Fig.2.2.** Imágenes de la manifestación convocada por el CCAG el 25 de junio de 1978, donde vemos una participación de Ocaña mucho más moderada. Reproducidas de: *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. p. 163. 84
- Fig. 3. 1.** Panorámica parcial de la exposición “La primavera” donde observamos la primacía que Ocaña otorga al montaje, relegando la pintura a un segundo plano dentro de la exposición. 1983. Foto Colita. Archivo Luisa Pérez Ocaña. 109
- Fig.3.2.** A. Jawlensky. *Cara en azul* 1912. Wikimedia. En: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Alexej_von_Jawlensky_-_Kopf_in_Blau.jpg 117
- Fig.3.3.** Modigliani. *Gitana con niño*. 1918. Artliste. En: <http://www.artliste.com/gitane-bebe-amedeo-modigliani-89-1814-iphone.jpg> 117
- Fig.3.4.** H. Rousseau. *Niño con marioneta*. 1903. Reproarte. En: http://ssl.reproarte.com/cuadro/Henri+Julien+F%c3%a9lix_Rousseau/Le+Mariage+/9546.html 118
- Fig.3.5.** H. Rousseau. *La boda*. 1905. Wahooart. En : <http://es.wahooart.com/@/8XY7VJ-Henri-Rousseau-Ni%C3%B1o-con-una-marioneta> 118
- Fig.3.6.** H. Matisse. *La alegría de vivir*. 1906. Pintura y artistas. En: <http://www.pinturayartistas.com/pintar-la-alegria-de-vivir/> 120
- Fig.3.7.** Kirchner. *Fränzi ante una silla tallada*. 1910. Wikipedia. En: <http://es.wikipedia.org/wiki/Expresionismo> 120
- Fig. 3.8.** Marc Chagall. *La aldea y yo*. 1911. Museo Thyssen Bornemisza. En: http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/7 121
- Fig. 3.9.** Marc Chagall. *La Virgen de la aldea*. 1938-1942. Museo Thyssen Bornemisza. En: http://www.museothyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/7 122
- Fig. 3.10.** Fragmento del mural que Ocaña pintó en el colegio “La Esperanza” de Cantillana. Mural completo ilustración nº: 157 (p.237). 129
- Fig. 3.11.** Instalación de un patio andaluz y “Cruz de mayo” en la exposición *Un poco de Andalucía*. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. 137
- Fig. 3.12.** Instalación de su casa- estudio en la exposición *Un poco de Andalucía*. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. 139
- Fig. 3.13.** Escenografía de “la subida” de la Asunción en la exposición “La primavera”, Capilla del Hospital de la Santa Cruz, Barcelona. Foto Colita, 1982. Archivo Familia Ocaña. 142
- Fig. 3.14.** Escenografía de “la subida” de la Asunción en la exposición “Flors y romani”. Capilla de la Misericordia, Palma de Mallorca. Foto Perico, 1983. Archivo familia Ocaña. 142
- Fig. 3.15.** Instalación de una caseta de feria en la exposición *Un poco de Andalucía*. Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña. 143
- Fig. 3.16.** Instalación de un altar con la imagen de la Divina Pastora de Cantillana en la exposición *Flors y romani*. Capilla de la Misericordia, Palma de Mallorca, 1983. Foto Perico. Archivo familia Ocaña. 144

Fig. 3.17. Instalación de una capilla- altar con la imagen de la Macarena en la exposición <i>Un poco de Andalucía</i> . Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.	145
Fig. 3.18. Instalación de un velatorio en la exposición <i>Un poco de Andalucía</i> . Galería Mec-Mec, Barcelona, 1977. Foto Marta Sentís. Archivo familia Ocaña.	150
Fig. 3.19 y 3.20. Detalles de la escultura <i>Dios estrella</i> , realizada en papel maché para la exposición <i>La Primavera</i> en 1982. Véase escultura completa en el catálogo, ilustración 443 (p. 313).	153
Fig. 3.21. Instalación de “la subida” realizada por Ocaña en la exposición <i>La Primavera</i> en la Capilla del Hospital de la Santa Cruz. Barcelona, 1982. Foto Colita. Archivo familia Ocaña.	155
Fig. 3.22. Escenografía instalada cada año en la Capilla Mayor de la Parroquia de Cantillana para escenificar el acto de “La subida” con la imagen de Ntra. Sra. de la Asunción. Foto Estudio Imagen.	155
Fig. 3.23. “El Risco” altar efímero instalado cada año en la Capilla Mayor de la Parroquia de Cantillana para los cultos de a Divina Pastora. Foto Estudio Imagen.	155

II- ILUSTRACIONES DEL CATÁLOGO.

<i>1-Estampa I</i> , 100 x 30 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). *Foto propia. A partir de esta imagen, omitimos la propiedad de la foto si es de esta misma procedencia.	195
<i>2- Estampa II</i> , 49 x 17 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	195
<i>3- Estampa III</i> , 49 x 17 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	195
<i>4- Sobrinos</i> . 32 x 89 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	195
<i>5- Paisaje con río I</i> . 70 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular. Cantillana (Sevilla).	196
<i>6- Paisaje casas</i> . 63 x 154 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	196
<i>7- Paisaje Cantillana I</i> . 75 x 123 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia particular. Cantillana (Sevilla).	196
<i>8- Ermita de Aguas Santas</i> . 37 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	197
<i>9- Paisaje estanque</i> . 85 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	197
<i>10- Coche con banderas</i> . 160 x 250 cm. Óleo sobre muro. Propiedad Ayuntamiento de Cantillana. Cantillana (Sevilla). Foto Yedra García.	197
<i>11- Jarrón con flores</i> . 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Antonio Payán. Cantillana. Sevilla.	198
<i>12- Mimosas</i> . 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.	198
<i>13- Flor de jarro</i> . 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.	198
<i>14- Flores rojas</i> . 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.	198
<i>15- Retrato de hombre</i> . 60 x 40 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	199
<i>16- Autorretrato con barba</i> . 60 x 48 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	199

17- <i>Encarni (sobrina del pintor)</i> , 45 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla).	199
18- <i>Mujer con turbante</i> . 64 x 53 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla).	199
19- <i>Asunción de Cantillana I</i> . 45 x 37 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	200
20- <i>Asunción</i> . 125 x 94 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	200
21- <i>Crucificado</i> . 100 x 60cm. Acrílico sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	200
22- <i>Joven con corbata roja</i> . 1977. 70 x 40 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	201
23- <i>Joven pensativo</i> . 60 x 35 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	201
24- <i>Retrato maternal</i> . 57 x 58 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	201
25- <i>Rubio con corbata roja</i> . 50 x 40 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	201
26- <i>Joven con flores rojas</i> . 75 x 50 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	202
27- <i>Mendiga</i> . 70 x 42 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	202
28- <i>Joven camisa azul</i> . 70 x 40 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	202
29- <i>Muchacha con flores rojas</i> . 75 x 75 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	202
30- <i>Mujer de luto</i> . 55 x 46 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	203
31- <i>Joven de camisa a rayas</i> . 60 x 50 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	203
32- <i>Joven con camiseta blanca</i> . 61 x 46 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	203
33- <i>Mujer con velo</i> . 61 x 91 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	203
34- <i>Joven perla negra</i> . 60 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	204
35- <i>Cuponera de las Ramblas</i> . 64 x 52 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.	204
36- <i>Gallega</i> . 65 x 82 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Encarna Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).	204
37- <i>Retrato de mi amigo FRANCESC</i> . 45 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.	204
38- <i>Hombre del porrón</i> . 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	205
39- <i>Las palmeras. (El mendigo de la plaza.)</i> 65 x 82 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	205
40- <i>Mujer con lilas</i> . 61 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	205
41- <i>Mantilla</i> . 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	205

42- <i>Jesús en el colegio.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla).	206
43- <i>Homenatge al señor Antonio.</i> 130 x 97 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad del Ayuntamiento de Barcelona. Colección MACBA. Barcelona. Foto Macba.	206
44- <i>Retrato de familia.</i> 73x 60 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla).	206
45- <i>Retrato del cantillanerío.</i> 73x 60 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad del Partido Comunista de Cantillana. (Sevilla).	206
46- <i>La Fernanda con sombrero.</i> 7- 3. 1981. 55 x 46 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Fernando Aránega. “la Fernanda”. Barcelona.	207
47- <i>Muchacho con camisa verde.</i> 65 x 82 cm. Óleo sobre lienzo. Obra no localizada. Foto Archivo familia Ocaña. *Todas las fotos de los cuadros no localizados pertenecen al archivo de la familia Ocaña, por tanto a partir de esta foto omitiremos su procedencia.	207
48- <i>Retrato de hermanos.</i> 74x 61 cm. Óleo sobre lienzo. Obra no localizada.	207
49- <i>Retrato de familia II.</i> 75 x 60 cm. Óleo sobre tabla. Obra no localizada.	207
50- <i>Tana.</i> 13- 7- 1977. 70x 116 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	208
51- <i>Mujer del Lute.</i> 60 x 100 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	208
52- <i>La Fernanda con mantilla blanca.</i> 120 x 90 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Fernando Aránega. “la Fernanda”. Barcelona.	208
53- <i>Mujer con jazmines.</i> 59 x 72 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	208
54- <i>Joven camisa de cuadros.</i> 70 x 49 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	209
55- <i>Sesi.</i> 70 x 49 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	209
56- <i>Mujer de rojo.</i> 90 x 142 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana (Sevilla).	209
57- <i>Joven pelirrojo.</i> 60 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	209
58- <i>Joven con manzanas.</i> 60 x 50 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	210
59- <i>Joven con amapolas.</i> 50 x 50 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	210
60- <i>Modelo con vela.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	210
61- <i>Joven de ojos verdes.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	210
62- <i>Mujer con niño y vidriera.</i> 82 x 62 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	211
63- <i>Vieja de luto II.</i> 33 x 41 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	211
64- <i>Mujeres con pañuelo.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	211
65- <i>Joven con flor.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	211

66- <i>Niñas abrazadas</i> . 81 x 65 cm. Óleo sobre madera. Propiedad Florencio Arias. Cantillana (Sevilla).	212
67- <i>Retrato de novios</i> . 82 x 62 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	212
68- <i>Retrato de chulo. (El Baco)</i> . 1981. 195 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.	212
69- <i>La virtudes (Madre de Ocaña)</i> . 61 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	213
70- <i>Muchacha fondo verde</i> . 35 x 47 cm. Óleo sobre cristal. Propiedad de Antonio Rivera. Carrión de los Céspedes. (Sevilla) Foto propietario.	213
71- <i>Cara verde</i> . 54 x 46 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	213
72- <i>Retrato con mantilla I</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	214
73- <i>Retrato con mantilla II</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	214
74- <i>Retrato con mantilla III (Camilo)</i> . Junio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	214
75- <i>Retrato con mantilla IV</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	214
76- <i>Retrato con mantilla V. (Autorretrato)</i> . Junio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	215
77- <i>Retrato con mantilla IV. (Autorretrato)</i> . Junio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	215
78- <i>Retrato con mantilla VII</i> . Junio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	215
79- <i>Retrato con mantilla VIII</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	215
80- <i>Retrato con mantilla VIII</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	216
81- <i>Retrato con mantilla VIII</i> . Julio de 1981. 74 x 55 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Antonio Rivera. Carrión de los Céspedes. (Sevilla). Foto Propietario.	216
82- <i>Retrato con mantilla y San Benito. Septiembre 1981</i> . 40 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Pere Pedral. Colección La Rosa del Vietnam. Barcelona. Foto La Rosa del Vietnam. * La autoría de todas las fotos de la Rosa del Vietnam coincide con su propietario. A partir de esta foto, omitiremos su autoría	216
83- <i>Eduard</i> . 40 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores secas. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	216
84- <i>La Fernanda rubia</i> . 1977. 22 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Juan Naranjo, “la Toci”. Barcelona.	217
85- <i>Joven con camisa blanca</i> . 1977. 22 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Juan Naranjo, “la Toci”. Barcelona	217

86- <i>Calvo barbudo.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona	217
87- <i>Niño pelo verde.</i> 8 x 12 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	217
88- <i>Joven con barba.</i> 20 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	218
89- <i>Mujer triste.</i> 45 x 30cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	218
90- <i>Joven.</i> 45 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	218
91- <i>Mallorquina.</i> 35 x 50 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	218
92- <i>Viejas con fondo rosa.</i> 34 x 41 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	219
93- <i>Cara con abanico.</i> 36 x 46 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	219
94- <i>Viejo con bastón y boina.</i> 36 x 46 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	219
95- <i>Joven con bufanda.</i> 36 x 46 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	219
96- <i>Mujer fondo rosa.</i> 50 x 30cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	220
97- <i>Joven con cuello verde.</i> 36x 46 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Manuel Martorell. Barcelona	220
98- <i>Joven con flequillo I.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	220
99- <i>Joven con flequillo II.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Antonio Payán. Cantillana. (Sevilla).	220
100- <i>Fernando Roldán I.</i> 40 x 32 cm. Acuarela. Sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	221
101- <i>Fernando Roldán II.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	221
102- <i>Mujer con niña.</i> 18 x 22 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	221
Inscripción: <i>Primer dibujo en la casa nueva.</i>	
103- <i>Rostro II.</i> 28 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	221
104- <i>Barbudo con torso.</i> 15 x 10 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	222
105- <i>Rostro III.</i> 28 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	222
106- <i>Joven con gafas.</i> 50 x 30cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	222
107- <i>Hombre con gorra.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	222
108- <i>Nazario con flor.</i> 27,50 x 20 cm. Acuarela sobre cartón. Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.	223
109- <i>Joven con orla de flores.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	223
110- <i>Payaso.</i> 40 x 30 cm. Acuarela y témpera sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. Inscripción: "para Laura de tu tío".	223
111- <i>Mujer con jazmines.</i> 50 x 30cm. Acuarela y témpera sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	223

112- <i>Autorretrato con bombín.</i> 131 x 99 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.	224
113- <i>Autorretrato con flor roja.</i> 1977. 66 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	225
114- <i>Autorretrato con Virgen.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	225
115- <i>Autorretrato de ángel desnudo.</i> 40 x 32 cm. Óleo sobre papel. Propiedad de Juan José Moreno. (Sevilla).	225
116- <i>Autorretrato con abanico.</i> 80 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	225
117- <i>Mi Velatorio o “Premonición”.</i> 190 x 300 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	226
118- <i>Autorretrato con mantón azul.</i> 82 x 65 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	226
119- <i>Autorretrato con pabela y mantón.</i> 1977. 72 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Francesc Rius. Barcelona.	226
120- <i>Autorretrato con pelo azul I.</i> Apunte. 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	227
121- <i>Autorretrato con pelo azul II.</i> Apunte. 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	227
122- <i>Autorretrato con pelo azul III.</i> Apunte. 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	227
123- <i>Autorretrato con pelo azul IV.</i> Apunte. 29 x 21cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	227
124- <i>Autorretrato con batín bordado.</i> Junio 1981. 26 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	228
125- <i>Autorretrato con ángel y luna.</i> 45x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Michele. Barcelona.	228
126- <i>Autorretrato con sombrero.</i> 26 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	228
127- <i>Autorretrato en el colegio.</i> 1977. 47 x 35 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	228
128- <i>Dos mujeres rezando.</i> 103 x 84 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	229
129- <i>Dos mujeres con máscaras.</i> 62 x 46 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	229
130- <i>Guardia Civil.</i> 74 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	229
131- <i>Sueño nocturno.</i> 50 x 40 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	229
132- <i>Camino del cementerio I.</i> 90 x 120 cm. Óleo sobre tabla. Obra no localizada.	230
133- <i>Vieja de promesa.</i> 1977. 92 x 73 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Nuria Canals. Barcelona.	230

134- <i>Camino del cementerio II.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre tabla. Obra no localizada.	230
135- <i>Camino del cementerio II.</i> 93 x 74 cm. Óleo sobre lienzo. Obra no localizada.	230
136- <i>Velatorio.</i> 1977. 195 x 130 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	231
137- <i>Camino del cementerio.</i> 65 x 50cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	232
138- <i>Mujer de luto con flor.</i> 70 x 30 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	232
139- <i>Aquelarre.</i> 73 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	232
140- <i>Dos mujeres de luto.</i> 103 x 84 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	233
141- <i>Tres mujeres de duelo.</i> 60 x 48 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla)	233
142- <i>Descanso.</i> 62 x 48 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	233
143- <i>Matrimonio anciano.</i> 75 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	233
144- <i>Monaguillo con incensario.</i> 99 x 74 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).	234
145- <i>Monaguillo.</i> 1979. 29 x 23 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Luisa Ortiz Pérez. Cantillana (Sevilla).	234
146- <i>Sueño con muñeca I.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	234
147- <i>Sueño con muñeca II.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	234
148- <i>Descanso en familia.</i> 75 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	235
149- <i>Retrato de familia.</i> 55 x 40 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	235
150- <i>Cotilleo en el velatorio.</i> 51 x 51 cm. Óleo sobre madera. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	235
151- <i>Sueño en naranja.</i> 49 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Bárbara de Senillosa. Barcelona.	235
152- <i>Muerte de la novia I.</i> 51 x 51 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	236
153- <i>Muerte de la novia II.</i> 65 x 55 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	236
154- <i>Sueño.</i> 65 x 55 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	236
155- <i>Silencio, María duerme.</i> 55 x 40 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	236
156- <i>Mural Bodega Bohemia.</i> 1978. 395 x 190 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Bodega Bohemia. Barcelona. Foto archivo familia Ocaña.	237
157- <i>Mural de “la Esperanza”.</i> 312 x 160 cm. Pintura plástica sobre muro. Propiedad C.E.I.P. La Esperanza. Cantillana (Sevilla).	237
158- <i>Escena popular I.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	238
159- <i>Escena popular II.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Florencio Arias. Cantillana. (Sevilla).	238

160- <i>Escena popular III.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	238
161- <i>Escena popular IV.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	238
162- <i>Escena popular V.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	239
163- <i>Escena popular VI.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	239
164- <i>Escena popular VII.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	239
165- <i>Escena popular VIII.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	239
166- <i>Escena popular IX.</i> 26 x 39cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	240
167- <i>Madre con niño.</i> 20x 15 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Nazario. Barcelona. Foto Nazario.	240
167- <i>Jesús en el colegio.</i> 32 x 40 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla.	240
168- <i>Escena popular X.</i> 5- 11- 1978. 26 x 39cm. Acuarela y témpera sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	240
169- <i>Escena popular XI.</i> 11x 15 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.	241
170- <i>Escena popular XII.</i> 38 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	241
171- <i>Escena popular XIII.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	241
172- <i>Escena popular XIV.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	241
173- <i>Escena popular XV.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	242
174- <i>Escena popular XVI.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	242
175- <i>Escena popular XVII.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	242
176- <i>Escena popular XVIII.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	242
177- <i>Escena popular XIX.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	243
178- <i>Escena popular XX.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	243
179- <i>Escena popular XXI.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	243
180- <i>Escena popular XXII.</i> 38 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	243
181- <i>Niño de la palmera.</i> 41 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona.	244
182- <i>Vieja de rojo.</i> 12 x 8 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	244
183- <i>Padre e hijos.</i> 31 x 24 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Luisa Pérez Ortiz. Cantillana. (Sevilla).	244
184- <i>Padre con hijo.</i> 24 x 31 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	244

185- <i>Esperando la procesión.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	245
186- <i>Noche del Barça.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Luis LLard. Barcelona.	245
187- <i>Mantoneras.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	245
188- <i>Mujeres abrazadas.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	245
189- <i>Hombres en la taberna.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	246
190- <i>Grupo de mantoneras.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	246
191- <i>Vieja con ofrenda I. 1983.</i> 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	246
192- <i>Dos mujeres.</i> 46 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Barcelona.	246
193- <i>Basureros en Plaza Yanaa el Efná. (Marruecos).</i> 35x 42 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Manuel Martorell. Barcelona. Foto propietario.	247
194- <i>Escena homosexual I.</i> 40 x 29 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	247
195- <i>Escena Homosexual II.</i> 35x 42 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	247
196- <i>Escena Homosexual III.</i> 35x 42 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	247
197- <i>Monaguillos con incensario I.</i> 1975. 21 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	248
198- <i>Monaguillo con incensario I.</i> 40 x 30 cm. Temple al huevo sobre papel artesanal. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	248
199- <i>Monaguillos con incensario II.</i> 31 x 24 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	248
200- <i>Monaguillo con flores.</i> 31 x 24 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	248
201- <i>Monaguillos con incensario III.</i> 40 x 25cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona	249
202- <i>Monaguillo con incensario II.</i> Agosto de 1975. 30 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	249
203- <i>Monaguillo en la sacristía I.</i> 48 x 31cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	249
204- <i>Monaguillo en la sacristía II.</i> 48 x 31cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	249
205- <i>Apunte mujer I.</i> 21 x 30cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	250
206- <i>Apunte mujer II.</i> 21 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	250
207- <i>Apunte moras I. (¿Marruecos?).</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	250
208- <i>Apunte mujer III.</i> 21 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	250

209- <i>Asunción gloriosa sobre Cantillana.</i> 140 x 120 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad particular. Barcelona.	251
210- <i>Crucificado en espejo</i> 80 x 58cm. Acrílico sobre tabla. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana (Sevilla).	251
211- <i>Sueño con Virgen.</i> 75 x 60 cm. Acrílico sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana (Sevilla).	251
212- <i>Virgen apocalíptica.</i> 75 x 60 cm. Acrílico sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana (Sevilla).	251
213- <i>Asunción roja.</i> 1974. 95x 129 cm. Óleo sobre tabla. Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.	252
214- <i>Retrato Divina Pastora I.</i> 1979 45 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Bárbara de Senillosa. Barcelona. Inscripción: Cantillana/ Divina Pastora/Exposición/de la Primavera/ Ocaña/15 de junio / de 1979.	252
215- <i>Pastora de Cantillana con ángeles.</i> 90 x 70 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Fernando Aránega, "La Fernanda". Barcelona.	252
216- <i>Pastora de Cantillana I</i> 101 x 82 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	252
217- <i>Jesús Nazareno I.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Obra no localizada.	253
218- <i>Divina Pastora antigua.</i> 65 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Teresa Bruna. Barcelona. Foto Propietaria	253
219- <i>Virgen de Aguas Santas.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	253
220- <i>Inmaculada con fondo rosa.</i> 57 x 48 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	253
221- <i>Virgen de Montserrat.</i> 1982. 150 x 100 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Abadía de Montserrat. Colección Museo de Montserrat. Barcelona	254
222- <i>Cristo de los faroles I.</i> 110 x 80 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	255
223- <i>Crucificado con mantilla.</i> 4,5 x 9 cm. Témpera sobre papel de fumar. Propiedad Ventura Pons. Barcelona.	255
224- <i>Corazón de Jesús de marica.</i> 74 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Pere Pedral. Colección la Rosa del Vietnam. Barcelona.	255
225- <i>El beso de Judas.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	255
226- <i>Jesús Nazareno II.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores de tela. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	256
227- <i>Virgen de Aguas Santas.</i> 40 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Marco de madera y flores de tela. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	256
228- <i>Virgen en camarín.</i> 29 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	256
229- <i>María de las Ramblas.</i> 29 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	256

230- <i>La Virgen Zargentona</i> . 51 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.	257
231- <i>La Virgen de las pollas</i> . 46 x 30 cm. Gouache sobre papel. Propiedad de Nazario Luque. Barcelona. Foto Nazario.	257
232- <i>Dolorosa con burka</i> . 40 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Fernando Aránega, “La Fernanda”. Barcelona.	257
233- <i>Virgen de los infiernos</i> . 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Luís Cárdenas. Montilla. (Córdoba).	257
234- <i>Virgen del Rocío</i> . 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	258
235- <i>Asunción con serpiente</i> . 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	258
236- <i>San Sebastián azul</i> . 46 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	258
237- <i>Crucificado desnudo con monaguillo</i> . 40 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Obra no localizada.	258
238- <i>Paisaje III</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre madera. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	259
239- <i>Paisaje IV</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	259
240- <i>Paisaje V</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	259
241- <i>Paisaje VI</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	259
242- <i>Paisaje VII</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	259
243- <i>Paisaje de Cantillana</i> . 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona. Inscripción: “Para mi hermano con amor”.	259
244- <i>Balcón con macetas y paisaje</i> . 73x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Carme y Joan. Caldes de Monbui, (Barcelona). Foto propietario.	260
245- <i>Cementerio</i> . 1977. 23 x 34 cm. Témpera, pastel y tinta sobre papel. Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona.	260
246- <i>Balcón con macetas</i> . 8 x12 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	260
247- <i>Tumba cementerio</i> . 4,5 x 9 cm. Acuarela y tinta sobre papel de fumar. Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.	260
248- <i>Tocador con espejo y monaguillo I</i> . 5/1977. 70 x 50 cm. Pastel sobre papel Ganson. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	261
249- <i>Tocador con espejo y monaguillo II</i> . 27 x 22 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Luisa Pérez Ortiz. Cantillana (Sevilla).	261
250- <i>Mueble verde con Vírgenes</i> . 54 x 45 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad Encarna Pérez Ortiz. Cantillana (Sevilla).	261
251- <i>Bodegón</i> . 1978. 46 x 38 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	261
252- <i>Retrato de Luna con gato</i> . 1983 Alkiza (Guipúzcoa). 110 x 136 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Colección familia del artista. Cantillana (Sevilla).	262

253- <i>Cara de niño.</i> 38 x 27 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	263
254- <i>Cara de mujer. Abril 1983.</i> 38 x 27 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	263
255- <i>Muchacha con abanico.</i> 38 x 27 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	263
256- <i>Joven comiendo.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	263
257- <i>Caras con nariz picuda.</i> Abril de 1983. 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona.	264
258- <i>Vieja con gato.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	264
259- <i>Cara triste II.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	264
260- <i>Cara con un ojo.</i> 26 x 36 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona.	264
261- <i>Calvo de perfil.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	265
262- <i>Niño con dedo en la boca.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	265
263- <i>Mujer con flor.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	265
264- <i>Tuerto.</i> 50 x 32 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	265
265- <i>Mujer con flor.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	266
266- <i>Mujer con fondo verde.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	266
267- <i>Hombre con moscas.</i> 55 x 46 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	266
268- <i>Pareja de niñas.</i> 65 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	266
269- <i>Campesina.</i> 46 x 55 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	267
270- <i>Pareja de viejos.</i> 65 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	267
271- <i>Durmiendo sobre flores.</i> 65 x 54 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	267
272- <i>Retrato del gato Enrique.</i> 62x 60 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	267
273- <i>Mujer con gafas.</i> 50 x 30cm. Acrílico sobre papel Basik. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla).	268
274- <i>Nazario.</i> 57 x 77 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.	268
275- <i>Mujer con delantal.</i> 110 x 225 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad Excmo. Ayuntamiento de Córdoba. Foto archivo familia Ocaña.	268
276- <i>Prostituta.</i> 195 x 130 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	268

277- <i>Gitana</i> . 70 x 100 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	269
278- Retrato de embarazada. 110 x 160 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	269
279- <i>Retrato materno</i> . 1983. 110 x 160 cm Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	269
280- <i>Retrato I</i> . 1983. 110 x 66 cm Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	270
281- <i>Retrato II</i> . 1983. 106 x 71 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	270
282- <i>Retrato III</i> . 50 x 70 cm. Acrílico sobre papel Basik. Propiedad familia del artista. Barcelona. Inscripción: Bergara (Guipúzcoa).	270
283- <i>Retrato IV</i> . 109 x 65 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	270
284- <i>Autorretrato con Enrique y sombrero</i> . 165 x 110 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	271
285- <i>Procesión I</i> . 110 x 86 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	272
286- <i>Procesión II</i> . 132 x 98 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	272
287- <i>Procesión velas</i> . 102 x 82cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	272
288- <i>La boda con madrina</i> . 1983. 119 x 78 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	272
289- <i>Una noche en Donosti</i> . 1983. 110 x 160 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	273
290- <i>Nacimiento</i> . 110 x 97 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad familia del artista. Cantillana (Sevilla).	273
291- <i>Grupo con mantoneras. (Último cuadro, inacabado)</i> . 110 x 160 cm. Acrílico sobre lienzo. Colección familia del artista. Cantillana (Sevilla).	274
292- <i>Beso de Judas II</i> . 1983. 32 x 40 cm Acrílico sobre papel Basik. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	275
293- <i>Inmaculada verde</i> . 128 x 99 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	275
294- 295- 296- <i>Querubines</i> . Medidas Variables: 15 x 20 cm. aprox. Acrílico sobre cartón. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.	275
297- <i>Dios Sol</i> . 1982. 170 x 100 cm Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad Ayuntamiento de Barcelona. Colección Guardería Municipal "el Caracol". Barcelona.	276

- 298-** *Retrato de la Divina Pastora II* .1983. 80 x 60 cm. Óleo sobre lienzo. Propiedad de familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 276
- 299-** *Virgen de las flores*. 110 x 160 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 276
- 300-** San Sebastián. 102 x 82 cm. Acrílico sobre lienzo. Propiedad de Luisa Pérez Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 276
- 301-** *Paisaje de Cantillana desde “las Viñas”*. 43 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 277
- 302-** *Torre del Reloj*. 43 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 277
- 303-** *Paisaje de Cantillana desde “El Barranco”*. 43 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 277
- 304-** *Iglesia de la Misericordia. Junio 1983*. 43 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 277
- 305-** Composición con gato. 90 x 80 cm. Acrílico sobre papel de embalar. Propiedad Encarna Ortiz Pérez. Cantillana. (Sevilla). 278
- 306-** *Orilla del Viar. 1983*. 43 x 30 cm. Acuarela sobre papel. Colección familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 278
- 307-** *Nuestro amor. 1982*. Dimensiones del libro: 20 x 12 cm. Nº de páginas: 110. , pintura dorada y collage sobre papel. Propiedad de Fernando Roldán. Sevilla. 279
- *Mostramos una selección de páginas: portada- 6, 7-8, 15-16, 19-20, 31-32, 39-40, 71-72, 89-90.
- 308 - 311-** *Serie paliza y detención. I, II, III, IV*. 34 x 26 cm. Pastel sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 280
- 312-** *Apunte Macarena en el paso*. 29 x 21 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 281
- 313-** *Procesión de crucificado*. 20 x 15 cm. Tinta sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 281
- 314-** *Inmaculada*. 34 x 26 cm. Lápiz grueso sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 281
- 315-** *Apunte. Pastora de Cantillana*. 29 x 21 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. (Sevilla). 281
- 316-** *Virgen Capi pota I*. 21 x 29 cm. Lápiz grueso sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona. 282
- 317-** *Virgen Capi pota II*. 21 x 29 cm. Lápiz grueso sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona. 282
- 318-** *Dança de Mort. (Semana Santa en Verges)*. 24 x 31 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Propiedad Familia Clotas. Verges (Barcelona). 282
- 319-** *Rezando en la Iglesia*. 20 x 31 cm. Lápiz, tinta y acuarela sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. 282
- 320-** *Procesión de Semana Santa. Marzo de 1977*. 19 x 14 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 283
- 321-** *Dolorosa con ángeles*. 15 x 11 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla). 283

322- <i>Retrato de la Divina Pastora III.</i> 19 x 14 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.	283
323- <i>Divino Pastorcito.</i> 41 x 32 cm. Tinta sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	283
324 – 331- <i>Serie París. Apunte I – VIII.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.	284
332- 334- <i>Serie París. Apunte IX- XI. 26- 12- 1974.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.	286
335- <i>Serie París. Apunte XII. 26- 12- 1974.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad de Nati Rosa Sanz. Cantillana (Sevilla).	286
336- 339 - <i>Serie París. Apunte XIII- XVI. 26 de diciembre, 1974.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa Del Vietnam. Barcelona.	287
340- <i>Gorda.</i> 29 x 21 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	288
341- <i>Mujer con canasto.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	288
342- <i>Cementerio I.</i> 41 x 32 cm. Tinta sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	288
343- <i>Cementerio II.</i> 21 x 29 cm. Tinta y carbón sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	288
344- <i>Boceto velatorio.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.	289
345- <i>Viejas rezando I.</i> 29 x 21 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	289
346- <i>Viejas rezando II.</i> 24 x 14 cm. Bolígrafo sobre papel. Propiedad Florencio Arias. Cantillana. (Sevilla).	289
347- <i>Apunte Marruecos.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad familia Ocaña Cantillana. (Sevilla).	289
348- 351 - <i>Serie Marruecos I- IV.</i> 29 x 21 cm. Lápiz gras Pere Pedrals. Colección o sobre papel. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. (Firmado en árabe.).	290
352- 355- <i>Serie Cantillana. I- IV. 1977.</i> 29 x 21 cm. Lápiz graso sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	291
356- 365- <i>Apuntes. Seria erótica I- X. 1977.</i> 29 x 21 cm. Lápiz y café sobre papel. Propiedad Frances Rius. Barcelona.	292
366- 374- <i>Serie de Galicia. Sueño I- IX.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	294
375- 386- <i>Serie de Galicia. Personajes I- XIII.</i> 29 x 21 cm. Acuarela sobre papel. Propiedad Familia Ocaña. Cantillana (Sevilla).	296
387- 394- <i>Serie azul. Apunte I- VIII.</i> 50 x 36 cm. Pigmento añil sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	299
395- <i>Serie azul. Apunte VIII.</i> 25 x 32 cm. Pigmento añil sobre papel. Propiedad de Juan Naranjo “La Toci”. Barcelona.	301
396- <i>Apunte de Chulo.</i> 25 x 35 cm. Tinta negra sobre papel. Propiedad de Juan Naranjo “La Toci”. Barcelona.	301
397- <i>Apunte flamenca.</i> 29 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario.	301

398- <i>Apunte Vieja con pañuelo azul.</i> 25 x 21 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).	301
399- <i>Autorretrato con bombín.</i> 20 x 15 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Luis M. Lozano. Cantillana (Sevilla).	302
400- <i>Autorretrato con Enrique.</i> 26 x 22 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).	302
401- <i>Joven de la bota.</i> 33 x 25 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Particular. Cantillana (Sevilla).	302
402- <i>Apunte de joven.</i> 20 x 15 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.	302
403- <i>Apunte Caras amarillas.</i> 15 x 20 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Propiedad de M ^a Carmen Espinosa. Cantillana (Sevilla).	303
404- <i>Apunte Vieja.</i> 15 x 20 cm. Tinta sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona.	303
405- <i>Apunte Asunción.</i> 15 x 20 cm. Rotulador sobre papel. Propiedad Asunción Díaz. Cantillana (Sevilla).	303
406- <i>Apunte Viejas paseando.</i> 24 x 18 cm. Tinta y acuarela sobre papel. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	303
407- <i>Apuntes. Bocetos I.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	304
408- <i>Apuntes. Bocetos II.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	304
409- <i>Apuntes. Bocetos III.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	304
410- <i>Apuntes. Bocetos IV.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	304
411- <i>Apuntes. Bocetos V.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	305
412- <i>Apuntes. Bocetos VI.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	305
413- <i>Apuntes. Bocetos VII.</i> 50 x 36 cm. Lápiz sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	305
414- <i>Apuntes. Bocetos VIII.</i> 50 x 36 cm. Tinta sobre papel. Propiedad Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	305
415- <i>Autorretrato.</i> Medidas plancha: 10 x 14,5 cm. Grabado punta seca sobre papel. Propiedad de Luisa Álvarez. Barcelona. N° de tirada: 1/15. Inscripción: "Luisa, no sé si existe el alma pero es un reflejo de vuestra alegría".	306
416- <i>Enrique y amigos.</i> Medidas plancha: 16x 17,5 cm. Grabado punta seca sobre papel. N° de tirada: 8/12. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	306
417- <i>Vieja.</i> Medidas plancha: 14x 7,5 cm. Grabado punta seca sobre papel. N° de tirada: 6/15. Propiedad de Rafael Pérez Ocaña. Barcelona.	306
418- <i>Asunción gloriosa. 1981.</i> Medidas plancha: 12x 16 cm. Grabado punta seca sobre papel. N° de tirada: 12/15. Propiedad de Antonio Rivero. Carrión de los Céspedes. (Sevilla) Foto propietario. Inscripción: "Antonio, la vida sin alegría no es vida".	306
419- <i>Retrato I.</i> 24 x 26 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	307
420- <i>Retrato II.</i> 24 x 26 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	307
421- <i>Retrato Fernando Roldán.</i> 29 x 21 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona.	307

- 422-** *Autorretrato con mantón y bombín.* 21 x 14 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. 307
- 423-** *Viejo con gorra roja.* 23 x 16 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. 308
- 424-** *Vieja con bastón.* 12.5 x 17 cm. Pastel sobre papel. Propiedad familia Clotas. Verges. (Barcelona). 308
- 425-** *Viejas de luto.* 21 x 15 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. 308
- 426-** *Vieja con pañuelo de lunares.* 18 x 14 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Santiago Martínez. Barcelona. 308
- 427-** *Hombre con camisa verde.* 28 x 18 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario. 309
- 428-** *Mujeres en el rosario.* 20 x 15 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. 309
- 429-** *Mujer con mantilla.* 30 x 21 cm. Mixta (lápiz de colores y témpera) sobre papel. Propiedad de Jesús Pérez Ocaña. Barcelona. 309
- 430-** *Polla ocañí.* Marzo 1983. 24 x 14 cm. Lápices de colores sobre papel. Propiedad de Nazario. Barcelona. Foto Nazario. 309
- 431-** *Vieja con mantilla.* 1977. Aprox. 140 x 50 x 32 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Trípode de madrea y mantilla textil. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona. 310
- 432-** *Cabezudos.* 1977. Aprox. 50 x 50 cm y 25 x 25 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica/óleo. Guardería el Caracol. Propiedad Ayuntamiento de Barcelona. 310
- 433- 435-** *Ángel desnudo I- III.* (conjunto de la asunción). 1982. Aprox. 70 x 40 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona. 310
- 436-** *Ángel violeta.* Aprox. 80 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y Pintura plástica. Colección de particular. Barcelona. 311
- 437-** *Ángel cantor azul.* 125 x 33 x 25 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Colección de Nazario. Barcelona. Foto Nazario. 311
- 438-** *Ángel cantor rosa.* 133 x 42 x 30 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad familia Ocaña. Cantillana. Sevilla. 311
- 439-** *Ángel negro.* 1982. Aprox. 120 x 70 x 35 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona. 312
- 440-** *Ángel cantor violeta.* 1982. 125 x 33 x 25 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad de Ofelia Roca. Barcelona. 312
- 441-** *Ángel cantor azul II.* 1982. 149 x 68 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona. 312
- 442-** *Ángel cantor rubio.* 1982. 125 x 45 x 25 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad de Santiago Navarro. Barcelona. 312

443- <i>Dios estrella</i> . 1982. 190 x 85 x 49 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Café- bar Ocaña. Barcelona.	313
444- <i>Ángel cantor azul III</i> . 1982. 149 x 70 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad de Ventura Pons. Barcelona.	313
445- <i>Ángel cantor morado</i> . 1982. 150 x 65 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Obra no localizada.	313
446- <i>Luna</i> . 1982. Aprox. 200 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	313
447- 449- <i>Oveja I – III. (Grupo Pastora)</i> . 1982. Aprox. 60 x 70 cm. Aprox. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	314
450- <i>Pastorcito (Grupo Pastora)</i> . 1982. Aprox. 100 x 70 cm. Aprox. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	314
451- <i>Asunción de Cantillana</i> . 1982. 300 x 100 x 50 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	315
452- <i>Pastora de Cantillana</i> . 1982. Aprox. 260 x 100 x 52 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	315
453- <i>Cabezudo</i> . 1983. Aprox. 70 x 60 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Complemento de papel de seda. Propiedad de José Manuel González. Cantillana. (Sevilla).	315
454- <i>Sol</i> . 1983. Aprox. 80 x 80 cm. Papel de periódicos, cola (papel maché), alambre y pintura plástica. Propiedad Pere Pedrals. Colección de La Rosa del Vietnam. Barcelona.	315
455- Performance 1. (6) Fotos autor desconocido. Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.	316
456- Performance 2. (9) Fotos, autor: Miquel Arnal. Archivo MACBA.	317
457- Performance 3. (12) Fotogramas. Vídeo <i>Actuació d'Ocaña i Camilo</i> . Autor: Video- Nou. Archivo Nazario.	318
458- Performance 4. (6) Fotogramas. Vídeo <i>Actuació d'Ocaña i Camilo</i> . Autor: Video- Nou. Archivo Nazario.	319
459- Performance 5. (9) Fotogramas. Vídeo <i>Actuació d'Ocaña i Camilo</i> . Autor: Video- Nou. Archivo Nazario.	320
460- Performance 6. (12) Fotogramas. Vídeo <i>Ocaña, exposición en la Mec- Mec</i> . Autor: Video- Nou. Archivo Nazario.	321
461- Performance 7. (6) Fotos, autor: Eduard Omedes. Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.	322
462- Performance 8. (9) Fotogramas. Película <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . Autor : Ventura Pons. En: PONS, V., <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . [Vídeo]. Barcelona: Prozes, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).	323
463- Performance 9. (9) Fotogramas. Película <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . Autor: Ventura Pons. En: PONS, V., <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . [Vídeo]. Barcelona: Prozes, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).	324
464- Performance 10. (6) Fotogramas. Película <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . Autor : Ventura Pons. En: PONS, V., <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . [Vídeo]. Barcelona: Prozes, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).	325
465- Performance 11. (12) Fotogramas. Película <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . Autor: Ventura Pons. En: PONS, V., <i>Ocaña, retrato intermitente</i> . [Vídeo]. Barcelona: Prozes, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).	326

- 466-** Performance 12. (12) Fotogramas. Película *Ocaña, retrato intermitente*. Autor: Ventura Pons. En: 327
PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).
- 467-** Performance 13. (9) Fotogramas. Película *Ocaña, retrato intermitente*. Autor: Ventura Pons. En: 329
PONS, V., *Ocaña, retrato intermitente*. [Vídeo]. Barcelona: Proza, Teide P.C., 1978. 1 DVD (85 min.).
- 468-** Performance 14. (9) Fotogramas. Vídeo *Ocaña, en liberté*. Autor: Jean Claude Domon. Archivo 330
Nazario.
- 469-** Performance 15. (9) Fotogramas. Película *Ocaña, der engel der in der qual singt*. Autor: Gerard 331
Courant. Archivo Nazario.
- 470-** Performance 16. (6) Fotogramas. Vídeo *El Traslado*. Autor: Gaspar Fraga. / (3) Fotos. Autor: Colita. 332
Archivo Nazario y archivo familia Ocaña.
- 471-** Performance 17. (15) Fotogramas. Vídeo *Expo Ocaña 82*. Autor: Jesús Garay. Archivo Nazario y 333
archivo familia Ocaña.
- 472-** Performance 18. (5) Fotos, autor: José Manuel González Blanco. Archivo Nazario y archivo González 335
Blanco.