

Alfonso Zamora Caballero

# DENUNCIA, TEMAS SOCIALES Y ACTIVISMO

Compromiso político y social  
en las artes plásticas de Albacete  
durante el franquismo y la Transición



DIPUTACIÓN DE ALBACETE

**Alfonso Zamora Caballero**

**DENUNCIA, TEMAS SOCIALES  
Y ACTIVISMO**

**Compromiso político y social  
en las artes plásticas de Albacete  
durante el franquismo y la transición**



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES  
"DON JUAN MANUEL"  
DIPUTACIÓN DE ALBACETE

Serie I · Estudios · Número 254  
Albacete, 2020



# **DENUNCIA, TEMAS SOCIALES Y ACTIVISMO**

**Compromiso político y social  
en las artes plásticas de Albacete  
durante el franquismo y la transición**

**Alfonso Zamora Caballero**

Denuncia, temas sociales y activismo : Compromiso político y social en las artes plásticas de Albacete durante el franquismo y la transición / Alfonso Zamora Caballero. -- Albacete : Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel", 2020.

213 p. : il. col. ; 24 cm. -- (Serie I - Estudios ; 254)

D.L. AB 326-2020

ISBN 978-84-18165-04-7

<http://doi.org/10.37927/978-84-18165-05-4>

1. Arte y política-Albacete (Provincia)-S.XX. 2. Movimientos sociales-En el arte-Albacete (Provincia)-S.XX. I. Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". II. Título. III. Serie.

323.2(460.288)"19":73

73:323.2(460.288)"19"



INSTITUTO DE ESTUDIOS ALBACETENSES "DON JUAN MANUEL"  
DIPUTACIÓN DE ALBACETE  
MIEMBRO DE LA CONFEDERACIÓN ESPAÑOLA DE ESTUDIOS LOCALES. CSIC.



Esta institución es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

Las opiniones, hechos o datos consignados en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor

Autor: Alfonso Zamora Caballero

Edita: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel"

Maquetación e impresión: Estilo Estugraf Impresores

Depósito legal: AB 326-2020

ISBN: 978-84-18165-04-7

ISBN: 978-84-18165-05-4 (Libro digital)

Ilustración de cubierta: Realizada por Cinabrio Qijano a propósito de la publicación.

*A mis padres y a Quiteria.  
A Marga y a Emma.*



# Índice

<b>Introducción</b> .....	11
<b>1. Aperturismo e instrumentalización del arte. Panorama cultural y artístico durante el franquismo</b> .....	21
1.1. Aproximación al arte y cultura del <i>Antifranquismo</i> . Desarrollo del arte politizado a partir de la década de los sesenta .....	30
1.2. Contexto cultural de Albacete durante el franquismo .....	45
1.3. Movimientos sociales a finales del franquismo .....	55
1.4. Artes plásticas en Albacete. La aparición de temas sociales y de protesta en la pintura .....	58
<b>2. Coyunturas políticas y culturales durante el proceso de transición</b> .....	67
2.1. Transformaciones sociales y culturales en Albacete a comienzos de la transición .....	80
2.2. La Librería Popular .....	85
2.3. Movimientos sociales y conflictividad laboral. El trasfondo propiciador para la aparición de un arte comprometido .....	90
2.4. Barreras a la cultura democrática, la persistencia de la censura .....	95
2.5. Cultura y arte comprometido en transición, el caso de Albacete.....	100

<b>3. Artistas de denuncia, compromiso y temas sociales en la provincia de Albacete entre finales del franquismo e inicios de la transición</b>	<b>113</b>
3.1. Pintura de sensibilidad social durante los cincuenta y los sesenta	115
3.1.1. <i>La pintura social de Godofredo Giménez Esparcia</i>	115
3.1.2. <i>Ángel González de la Aleja</i>	119
3.1.3. <i>Francisco Fernández Reolid</i>	121
3.2. Motivaciones de carácter político e ideológico. El arte comprometido y la denuncia a partir de 1970	123
3.2.1. <i>Activismo político y denuncia social en la obra de Qijano</i>	123
3.2.2. <i>El compromiso político, literario y social de Nicasio Cañaveras</i>	131
3.2.3. <i>Juan Miguel Rodríguez Cuesta: testimonio histórico, compromiso y activismo</i>	134
3.2.4. <i>Alfonso Parra Domínguez. El mensaje subversivo de Realidad Dialéctica</i>	139
3.2.5. <i>José Parra Domínguez</i>	142
3.3. Otros ejemplos de pintura comprometida	144
3.3.1. <i>Damián y Guillermo García Jiménez</i>	144
3.3.2. <i>Juan José Gómez Molina</i>	145
3.3.3. <i>José Piqueras Moreno</i>	146
3.3.4. <i>Miguel Barnés</i>	148
<b>Conclusiones</b>	<b>151</b>
<b>Referencias bibliográficas</b>	<b>159</b>
<b>Apéndice de obras</b>	<b>173</b>
<b>Apéndice fotográfico y documental</b>	<b>195</b>

*Dos funciones del arte: 1) Familiarizar a la humanidad con ciertas imágenes antes de que lleguen a la conciencia las metas en cuya persecución surgen imágenes de ese tipo. 2) Ayudar a que se afirmen como tales en el mundo de las imágenes ciertas tendencias sociales cuya realización en el hombre mismo sería destructiva.*

Walter Benjamin

*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.*



## Introducción

Entre los últimos años sesenta y la década de los setenta, asistimos a la atenuada aparición de una serie de iniciativas, que irían dejando atrás el vacío cultural que supuso la posguerra. En un principio, la mayoría de estas iniciativas estuvieron proyectadas desde el propio régimen y con una finalidad concreta, estando destinadas en la mayoría de los casos a las clases altas afines a éste, quienes, gracias a una posición económica y social privilegiada, disponían de la exclusividad en el acceso a estos canales culturales. De forma paralela al desarrollo de esas iniciativas, la provincia de Albacete vivió una serie de cambios políticos y sociales, con frecuencia acompañados de una movilización y conflictividad laboral significativas. Con la muerte del dictador, el malestar existente entre las capas desfavorecidas y más castigadas por el régimen haría de este tipo de fenómenos algo cada vez más habitual. La aparición de esa actividad reivindicativa y la percepción de un escenario de lucha por la conquista de derechos sociales y laborales, darían origen a otra vida cultural dentro de la capital y la provincia. Con finalidades distintas a las de esos círculos frecuentados mayormente por la burguesía albaceteña, estas iniciativas estuvieron más identificadas con los valores de las clases populares, el movimiento obrero y las cuestiones sociales. En esta dinámica de cambios, iniciativas culturales y disconformidad con el orden establecido, no podían permanecer ajenas las artes plásticas.

Nuestra hipótesis de partida sostiene la existencia de una serie de artistas plásticos de la provincia de Albacete que utilizaron su actividad y las posibilidades de este particular contexto histórico y cultural, para introducir temas comprometidos en su obra. Estos temas podrían situarse en la línea en que también proliferaron las actuaciones de los movimientos sociales durante los últimos años del franquismo y la transición, ya fuese desde una actividad artística desarrollada dentro de la provincia

o desde el exterior. Al igual que sucede con la movilización social en este periodo de nuestra historia, la producción artística orientada hacia estas temáticas se intuía más extensa de lo que en un principio cabría esperar para un entorno geográfico de escasa relevancia demográfica y económica, como lo es la provincia de Albacete. Al mismo tiempo, mantenemos la tesis de que el conjunto de estas manifestaciones artísticas influyó de algún modo en el curso de acontecimientos originados desde el tardofranquismo y las reformas realizadas durante el proceso de transición. La actividad plástica centrada en esta temática influiría en la conciencia colectiva y los movimientos sociopolíticos de aquellos momentos, en muchas ocasiones tomando parte en ellos directamente. De ese modo, podríamos vincular este tipo de obras plásticas al importante papel que jugaron la ciudadanía, los movimientos obreros, vecinales y sociales en el camino que seguiría la transición.

A lo largo de estas páginas, nos proponemos analizar el tratamiento de temas comprometidos social y políticamente en la obra de algunos artistas de la provincia de Albacete desde finales de los años cincuenta hasta principios de los ochenta, puesto que 1982 es la fecha en que los historiadores suelen situar el final de la transición. Aun así, hemos considerado oportuno no perder de vista algunas de las manifestaciones artísticas e iniciativas llevadas a cabo por estos mismos artistas en fechas posteriores a dicha periodización. El estudio de esa producción más tardía contribuye a aportar una noción de la trayectoria que ha seguido su obra dentro de otros contextos políticos y coyunturas sociales, dándonos idea de cómo estos temas han podido mantenerse, evolucionar con los tiempos o modificar su forma y lenguaje. Desde el inicio de esta investigación<sup>1</sup>, pretendimos realizar una mirada hacia los movimientos socia-

---

<sup>1</sup> Esta publicación comenzó siendo una investigación realizada por el autor como trabajo final para el Máster en Investigación en Humanidades, Cultura y Sociedad en la Facultad de Humanidades de Albacete, entre los años 2013 y 2014 bajo la dirección del doctor Manuel Ortiz Heras. Véase: Alfonso Zamora Caballero, «Compromiso político, denuncia y temas sociales en las artes plásticas albacetenses a finales del franquismo e inicios de la transición» (TFM inédito, UCLM, Facultad de Humanidades de Albacete, 2014) Ahora, esta oportunidad concedida a través del

les, oposición al orden establecido, protesta y denuncia ante la injusticia, así como la conflictividad social y laboral –de tanta transcendencia en dicho momento histórico– desde una perspectiva interdisciplinar capaz de mostrarnos cómo y en qué grado, una serie de artistas de nuestra provincia plasmaron en su obra, ya no sólo la representación de una realidad injusta con los más desfavorecidos, marginados y oprimidos; también el arte como instrumento de protesta, reivindicación, subversión, compromiso político, social y personal.

Utilizando como eje vertebrador parte de la obra ejecutada por algunos jóvenes artistas de la provincia durante el franquismo y la transición, realizaremos un recorrido por la evolución cultural de Albacete durante esos años. Para ello, nos centraremos en aspectos como su vida cultural, coyunturas políticas y sociales, el contexto histórico, el nacimiento de inquietudes motivadas por dicho contexto histórico y, por último, los vínculos que pudieron establecerse entre todos estos factores. Desde un primer momento, nos interesó esa dependencia o vínculo territorial de los artistas con el ámbito de estudio, por cuanto que nuestra investigación cobra sentido al centrarse en la percepción y reacción de éstos ante una realidad local con la que pudieron mostrarse en mayor o menor desacuerdo a través de su obra.

Es necesario añadir las diferencias en el impacto que pudieron tener en estos jóvenes una serie de circunstancias históricas y movimientos artísticos de carácter estatal al proyectarlos en un entorno provincial. Cabe matizar que, en algunos casos, no sería adecuado conceder ese carácter de arte eminentemente provincial a las obras y artistas a los que se hará referencia. Debemos ser conscientes de que ya fuese por la búsqueda de formación, oportunidades de trabajo o circunstancias personales; la mayoría de ellos realizó estancias más o menos prolongadas fuera de la provincia, tanto en el caso de destinos nacionales como internaciona-

---

Instituto de Estudios Albacetenses ha hecho posible una ampliación y revisión de su contenido, teniendo en cuenta las últimas publicaciones y líneas de estudio abiertas respecto a esta temática.

les. Esta circunstancia nos lleva a ser conscientes de que, en muchos casos, no podemos atribuir la exclusividad de la realización de determinadas obras al entorno provincial. Si bien, podemos señalar que en todos los casos que trataremos se mantendrá la constante de un vínculo –por cuestiones familiares, personales, residencia esporádica o habitual, relación con personalidades relevantes en el entorno cultural de Albacete, cualquier otra situación de afinidad territorial– entre estos artistas y la provincia. En este sentido, dejamos patente que pese al lugar de elaboración de algunas de las obras, sus ejecutantes siempre tuvieron un contacto directo con nuestro contexto prioritario. Así, ya se trate de una obra posibilitada por una formación académica o de carácter autodidacta, nos interesa la permanencia y vínculo de los artistas con un contexto histórico y acontecimientos determinados: los cambios, iniciativas y movilizaciones en la provincia de Albacete durante estas décadas.

Mediante el análisis de esta producción artística y su interpretación en la aparentemente sosegada realidad de la provincia en aquellos momentos, prestaremos atención a cuestiones tales como la intencionalidad que pudo existir en un arte de denuncia: desde la visión del artista, al impacto que pudo ocasionar en el público al que estuvo destinada. Este hecho nos lleva a tratar de responder a la cuestión de si en la mayoría de los casos existió esa intención de elaborar un mensaje dirigido a un público concreto, o si por el contrario estas manifestaciones respondieron más a la mera necesidad del artista por captar sus propias inquietudes. En ambas circunstancias sería necesario abordar si la motivación que llevó a la producción de obras de esta temática estuvo sujeta a convicciones ideológicas, al compromiso personal con la sociedad o a la sensibilidad y empatía del artista con determinados colectivos.

Este estudio requiere igualmente una visión desde fuera que pueda aportarnos información sobre paralelismos entre estas obras y la dinámica del arte nacional coetáneo. Al indagar sobre el contexto cultural existente en el Albacete de aquellos momentos, resulta crucial analizar hasta dónde llegaron en el entorno provincial, los efectos de algunas dinámicas de alta trascendencia a nivel nacional como El Plan de Estabili-

dad Económica de 1959, Ley de Prensa de 1966, la oficialización de la vanguardia o la celebración de las primeras elecciones democráticas. Para ello, hemos contado con apartados específicos destinados al tratamiento del panorama cultural y artístico a nivel nacional. Esta combinación de análisis entre la dinámica cultural a nivel nacional y la provincial, hace posible establecer una comparativa entre ambas, permitiendo ver hasta qué punto pueden darse paralelismos o diferencias entre ellas.

Como señalábamos anteriormente, partimos de la noción de una serie de iniciativas culturales que van apareciendo en la provincia –especialmente en la capital– posibilitadas por el nuevo aperturismo, al mismo tiempo que herederas directas del hambre cultural en la que se sumió el país durante las décadas de autarquía. Iniciativas orientadas hacia un público nuevo, que mucho distaba del tradicional público pequeñoburgués en lo ideológico, cultural y social. En esta dinámica de mayor difusión y valoración del papel de la cultura en la esfera pública, entran también en juego otros agentes. No podemos olvidar –más si cabe al tratarse de esta periodización– el papel que jugó en nuestra provincia la presencia de personas del ámbito eclesiástico orientadas hacia la teología de la liberación, originada por el progresivo distanciamiento surgido a raíz del Concilio Vaticano II entre el régimen y la Iglesia. Esta circunstancia adquirirá un carácter de auténtica oposición por parte de determinados sectores pertenecientes a la jerarquía eclesiástica que, en el caso de Albacete, supondrían un papel relevante como posibilitadores del arte disidente y de la cultura en general. Esta serie de peculiaridades que ayudaron a propagar la oposición y la denuncia a todos los ámbitos, incluido el artístico, dentro de una provincia en cierto modo aislada del discurrir de los acontecimientos a nivel nacional, son los que nos llevan a introducirnos en esta investigación.

El objetivo principal de este trabajo pasa por describir e interpretar los términos en que se llevaron a cabo una serie de obras plásticas de temática social y política, realizadas en el período de tiempo que nos ocupa, y cuya autoría corresponde a artistas de una provincia de la periferia, como lo es Albacete. El tratamiento de este objetivo nos ha llevado

a determinar una serie de artistas que se sirvieron de su condición o afición a las artes plásticas para expresar su sentimiento de desacuerdo, denuncia o malestar con aspectos concretos del momento histórico. La existencia de temas comprometidos en el arte apoyaría del mismo modo una interpretación del proceso de transición centrado en el papel de los movimientos sociales y la iniciativa ciudadana como verdaderos agentes propiciadores de esa nueva realidad política, proporcionando una visión crítica con aquellas visiones partidarias de mostrar el modelo de Estado actual como una concesión tecnocrática.

A la hora de estructurar el contenido, hemos optado por una secuencia cronológica que nos permita analizar el orden en que fueron sucediéndose estas manifestaciones artísticas. Para ello, comenzamos realizando un análisis del arte y la cultura en los años del franquismo, analizando posteriormente los cambios que estos experimentan desde 1975. Al mismo tiempo, se ha tratado de dar una visión alternante entre las dinámicas del contexto nacional y provincial.

Nuestro estudio comienza con un primer apartado centrado en las peculiaridades del arte y la cultura generadas a partir de los años del desarrollismo. A partir de ese análisis general pasaremos a estudiar el modo en que fueron gestándose las diferentes iniciativas culturales de Albacete durante las décadas de los sesenta y los setenta, especialmente de cara a las artes plásticas y la cultura popular. En un segundo apartado, desarrollaremos las diferentes transformaciones sociales y políticas que habrían de sucederse tras la muerte de franco, manteniendo el arte y la cultura como tema principal. Dicho apartado posee una gran importancia dentro de nuestra investigación gracias al papel que el contexto histórico pudo aportar en calidad de motivación de estos temas en las artes plásticas. El último de los apartados centrales del trabajo consiste en un estudio más pormenorizado de la obra plástica sobre temas comprometidos llevada a cabo por artistas de Albacete, sin dejar de prestar atención a la biografía de éstos y estableciendo las clasificaciones oportunas en función del tratamiento que tienen los temas sociales en su obra.

Dado el carácter de nuestro tema de investigación se ha considerado conveniente realizar un estudio histórico-artístico, artístico-cultural y político-social. De cara al estudio de las obras utilizamos también una fórmula de información contrastada, a partir de los estudios anteriores existentes sobre las mismas y la información recogida en las entrevistas con los artistas. También han supuesto una herramienta esencial las distintas fuentes digitales, cada vez más habituales y útiles en la práctica investigadora. En este sentido, se han utilizado, además de los recursos on-line propiamente dichos (motores de búsqueda y páginas web específicas), las bases de datos de bibliotecas, catálogos, hemerotecas, documentos gráficos y de archivo digitalizados.

Además de dichas fuentes, han tenido una importancia fundamental los testimonios orales. Aprovechamos para mostrar desde aquí nuestro agradecimiento a todos aquellos artistas que han colaborado accediendo a las entrevistas realizadas, así como con la aportación de documentación relacionada con nuestro tema de investigación. Ofrecemos la misma gratitud a otras personas que, como Andrés Gómez Flores, Rubí Sanz Gamó y Ángel Collado nos han ayudado en este trabajo compartiendo con nosotros su amplio conocimiento sobre este tema de investigación a través de su estrecha relación y convivencia con el panorama cultural de Albacete durante décadas.

En lo relativo al trabajo con la hemeroteca local ha sido de gran utilidad poder contar con la base de datos sobre el periódico *La Verdad* elaborada por el Seminario de estudios sobre franquismo y transición (SEFT) perteneciente a la Facultad de Humanidades de Albacete y la Universidad de Castilla-La Mancha. Mención especial requieren los profesores Manuel Ortiz Heras y Damián Alberto González Madrid, a quienes además de su labor docente durante los años de formación académica, debemos agradecer las numerosas orientaciones, ayuda, recursos y tiempo que nos han ofrecido a la hora de realizar la investigación y recoger sus resultados.

Para finalizar este repaso a las fuentes de estudio, hacemos referencia a los trabajos de características similares sobre la vida cultural de la

provincia de Albacete durante el franquismo y la transición; así como publicaciones más generalistas relacionadas con nuestro tema. Cada vez son más abundantes, los estudios realizados sobre aspectos culturales de la provincia –ya sea en publicaciones de carácter local o regional–, incluidos los centrados en el ámbito de las artes plásticas. Ni que decir tiene en el caso del ámbito nacional.

Desde principios de la década de los 60, se han realizado varios trabajos sobre este tema, como los centrados en exposiciones relacionadas a la oficialización de la vanguardia. De cara a publicaciones extranjeras, contamos con un libro pionero: *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, en el que se dedica un capítulo a la pintura y escultura durante el franquismo<sup>2</sup>, y que pone especial énfasis en el arte de los sesenta y setenta. Más recientes en esta línea, nos quedan los de Julián Díaz Sánchez<sup>3</sup>, así como las investigaciones realizadas por Noemí de Haro García<sup>4</sup> sobre el compromiso político manifestado a través del antifranquismo de los grabadores de *Estampa Popular*. En cualquier caso, es necesario destacar que la dualidad arte politizado frente a arte despolitizado también está presente entre los historiadores del arte. Es por ello que gran parte de los estudios sobre el arte centrados en estos años no ofrezcan una visión más abierta a la hora de analizarlo.

Con respecto a la cultura a nivel regional, son dignas de mención las múltiples investigaciones pertenecientes a diversos ámbitos culturales en el siglo XX que se recogen en la publicación coordinada por Alfonso González-Calero<sup>5</sup>. También en el caso concreto de la ciudad de Alba-

---

<sup>2</sup> Emma Dent Coad, «Painting and Sculpture: The Rejection of High Art», en *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, eds. por H. Graham y J. Labanyi (Oxford: Oxford University Press, 1995), 299-304.

<sup>3</sup> Julián Díaz Sánchez, «La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)» (tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998).

<sup>4</sup> Noemí de Haro García, «Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010).

<sup>5</sup> Alfonso González-Calero (coord.) *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX* (Ciudad Real: Almu, Ediciones de Castilla-La Mancha, Biblioteca Añil, 2007).

cete, las investigaciones sobre temáticas culturales de nuestro pasado inmediato despiertan un interés cada vez mayor. Más centrados en la Historia del Arte de Castilla-La Mancha, nos quedan los dos volúmenes publicados bajo la coordinación de Gianna Prodan, en los que se encuentran las aportaciones de María Victoria Cadarso Vecina<sup>6</sup> sobre las artes plásticas albacetenses. Este trabajo supuso un importante avance en el conocimiento de la Historia del Arte Contemporáneo de Albacete. Para él se realizó una labor de documentación admirable de cara a los artistas de Albacete, cuya historiografía y publicaciones no eran precisamente abundantes. Con anterioridad a esta publicación, en el entorno provincial prácticamente sólo se disponía de la compilación realizada por Rubí Sanz Gamo<sup>7</sup> sobre artistas plásticos contemporáneos en Albacete. Aunque en ambas obras ya se hace referencia a algunos de estos artistas, así como a su dimensión más crítica, dichas publicaciones constituyen estudios de carácter más generalista sobre prácticamente la totalidad de artistas a nivel provincial. Aparte de las referencias que se hacen en estas dos publicaciones al compromiso de algunos de estos artistas, no existían investigaciones centradas en los temas sociales de las artes plásticas en Albacete durante estas fechas. Tampoco las centradas en la relación del arte politizado con el trasfondo histórico. Con respecto a dicho contexto histórico, disponemos de múltiples investigaciones sobre movimientos sociales, conflictividad, cambios políticos y sociales o la represión durante la historia contemporánea de Albacete. La mayoría de ellas se han realizado desde el SEFT de la Facultad de Humanidades de Albacete.

La especificidad de nuestro análisis aparece al fijar la investigación en los temas de denuncia, compromiso y temas sociales en general, dentro de las artes plásticas de la provincia; así como al tratar de establecer

---

<sup>6</sup> M<sup>a</sup> Victoria Cadarso Vecina, «Provincia de Albacete», en *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, coord. por Gianna Prodan (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura, 2003), 87-204.

<sup>7</sup> Rubí Sanz Gamo, *Pintores albacetenses contemporáneos (1900-1983)* (Albacete: Instituto de estudios albacetenses. Serie I – Ensayos Históricos y Científicos – Núm. 19, 1984).

determinados vínculos entre este tipo de obras y artistas con las coyunturas políticas y sociales de esos momentos.

# 1

## Aperturismo e instrumentalización del arte. Panorama cultural y artístico durante el franquismo

Con la entrada de la década de los cincuenta y el abandono de las políticas autárquicas, el régimen franquista comenzó a establecer ciertos vínculos con el mundo de las artes y la cultura. Si bien, dichos vínculos dependieron siempre de los intereses que el franquismo albergaba en su pretensión de ofrecer una imagen renovadora y de modernidad de cara al escenario internacional. Para alcanzar ese objetivo, una de las estrategias del régimen consistió en promocionar la pintura de vanguardia. Tradicionalmente, se ha considerado como hito de partida de este apadrinamiento de la vanguardia por parte del Estado la I Bienal Hispanoamericana de Arte de 1951<sup>8</sup> celebrada en Madrid, pero los abundantes estudios sobre esta cuestión han ido dejando patente que este acontecimiento no constituyó sino una ocasión más en la que el Ministerio de Asuntos Exteriores utilizó la estética de vanguardia en su propio beneficio. Al parecer, esta idea se había ido madurando en años anteriores, podemos remontarnos por ejemplo a la exposición celebrada en 1947 en Buenos Aires con el Ministerio de Asuntos Exteriores como organizador de la misma y con el respaldo del presidente Perón<sup>9</sup>. Además de estas dos exposiciones, ten-

---

<sup>8</sup> La I Bienal Hispanoamericana de Arte constituyó un importante certamen de pintura destinado a los artistas de países con vínculos hispanos, su organización corrió a cargo del Instituto de Cultura Hispánica y estuvo presidida por Leopoldo Panero. Existe bibliografía abundante sobre esta exposición y su transcendencia en la historia del arte en España. Véase: Miguel Cabañas Bravo, *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte* (Madrid: CSIC, 1996) y Ángel Llorente Hernández, *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)* (Madrid: La balsa de la Medusa – Visor, 1995).

<sup>9</sup> Alicia Fuentes Vega, «Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español”», *Imafronte*, nº.19-20 (2008): 85-98. Señala que todo comenzó con una solicitud de envío

drían lugar años más tarde otras dos Bienales Hispanoamericanas (la última de ellas celebrada en Barcelona en 1955) así como varias exposiciones por toda la geografía española. Situando el punto de vista en el ámbito regional también tenemos constancia de algunas de estas iniciativas llevadas a cabo por el franquismo para la promoción del arte. Podemos destacar la exposición anual celebrada por la Falange de Valdepeñas, destinada a jóvenes artistas manchegos y a la que acudían artistas como García – Ochoa, Antonio López García, Guillermo Saúco o Parra<sup>10</sup>.

Estos acontecimientos relacionados con el arte propios de la década de los cincuenta ponen de manifiesto la importancia que este ámbito de la cultura comienza a tomar gracias a las intenciones del gobierno franquista, pero podemos ir un poco más atrás en el tiempo. El interés del régimen por esta promoción del arte podía observarse desde la creación por parte de Eugenio d'Ors<sup>11</sup> de la Academia Breve de Crítica de Arte en 1941. Entre las funciones llevadas a cabo por esta institución, cabe destacar la selección de obras de artistas españoles encargadas de representar al país en las Bienales de Venecia, así como en las sucesivas ediciones del Salón de los Once<sup>12</sup>. Esta serie de hechos representa la trayectoria por la búsqueda de una fórmula capaz de acercar dos polos tan

---

de una serie de obras de arte al gobierno español por parte de una galería argentina con la intención de realizar una exposición de pintura española. Sin embargo, este encargo despertó el interés de la Dirección General de Relaciones Culturales haciendo que el Ministerio de Asuntos Exteriores fagocitase la coordinación de la muestra.

<sup>10</sup> Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (Madrid: Istmo, 1982), 123.

<sup>11</sup> Intelectual franquista que causó un gran impacto en el mundo del arte del régimen a raíz de la creación de la Academia Breve de Crítica de Arte. Fundada en 1941 y disuelta en 1954, esta institución constituiría una de las primeras iniciativas para renovar el arte de posguerra. Tuvo un marcado carácter elitista y agrupó a críticos de arte, artistas, arquitectos, diplomáticos, galeristas, coleccionistas y profesionales del arte en general. Entre ellos podemos destacar a Luis Felipe Vivanco, Juan Antonio Gaya Nuño o José Camón Aznar.

<sup>12</sup> El Salón de los Once consistió en una serie de exposiciones celebradas con carácter anual (a las que habría que añadir algunas retrospectivas) que tendrían lugar desde 1943 hasta 1954. Dichas exposiciones contaban con la representación de obras de un total de once artistas seleccionados por la Academia para cada edición.

opuestos como lo eran franquismo y modernidad<sup>13</sup>. Las pretensiones del gobierno hicieron que se retomase la búsqueda de estéticas propias de las vanguardias de preguerra, como el cubismo o el surrealismo, que hasta esos momentos habían estado demonizadas por el propio régimen. Para ello, se recuperarían los nombres de aquellos artistas españoles con mayor repercusión internacional como Dalí, María Blanchard o Gargallo. Por otro lado, el gobierno español se esforzaba por vaciar de ideología cualquier estética o corriente de vanguardia, lo que le obligaba a mantener un tratamiento bastante más aséptico con la obra de otros artistas de innegable renombre en los museos internacionales, pero cuya carga ideológica no contribuía a manifestar ninguna empatía con el régimen. Nos queda constancia de esta diferencia en el trato a través de hechos como la polémica suscitada con respecto a la negativa por parte del gobierno de exponer obras de Picasso o Miró en la III Bienal Hispanoamericana de 1955<sup>14</sup> a pesar de que la administración franquista no dudaba en utilizar sus nombres de cara al escenario internacional.

El lenguaje abstracto que comenzó a predominar en la pintura española de los años cincuenta albergaba un carácter de modernidad en la dinámica de un *arte nuevo*, algo que suponía la antítesis a un régimen representante de la cultura más tradicional y en el que se potenciaba el gusto por lo rancio. Es en este sentido en el que volvemos a ver la necesidad por parte del franquismo en mostrar una imagen renovada al exterior a través de una estética con la que no hacía demasiado juego. Por ello, esta promoción del arte se veía rodeada de contradicciones permanentes al estar sujeta a un gobierno que apostaba por la abstracción no figurativa del arte informalista, al mismo tiempo que al propio Franco le provocaban risa los cuadros de Antoni Tapies expuestos en la I Bienal Hispanoamericana. En este orden de cosas, era necesario encontrar un nexo de unión que permitiese establecer algún vínculo entre la modernidad que representaba el *arte nuevo* y la tradición

<sup>13</sup> Fuentes Vega, «Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español”», 86.

<sup>14</sup> Ureña, *Las vanguardias...*, 32.

más recalcitrante que caracterizaba al franquismo. Ese nexo de unión se haría posible gracias al argumento de que este arte, aunque nuevo, también conservaba un fuerte arraigo con respecto a la tradición pictórica española, encontrando en “lo español” la clave para establecer lazos entre dos posiciones tan alejadas.

La estrategia de ensalzar el argumento de “la españolidad” por encima de otras consideraciones permitió al régimen mostrarse más próximo al arte de vanguardia y a la producción artística de un mayor abanico de pintores nacionales<sup>15</sup>, ya que la llegada al apadrinamiento del informalismo era el final de un proceso que había comenzado recuperando artistas anteriores, como Ramón Casas Carbó, Fortuny o Sorolla. En este sentido, las diferencias que el gobierno franquista pudiese tener con respecto a determinados estilos artísticos, bien por su condición vanguardista, bien por su estética rupturista, fueron salvadas mediante el recurso de ensalzar los valores patrios. La misma estrategia sirvió también para mostrar un acercamiento a la persona de varios artistas de la época con los que, a priori, no cabría esperar gran empatía por parte del régimen.

Dada la acotación provincial que concedemos a este trabajo, tomaremos como ejemplo la apropiación que las instituciones franquistas hicieron de la figura de Benjamín Palencia, su obra; y en especial, de su proyección internacional.

Entre el extenso currículum del pintor de Barrax, encontramos la presencia de sus obras en los salones de los once, concretamente en la segunda edición, celebrada en 1944, además de en la Segunda y la Quinta Exposiciones Antológicas, celebradas en 1946 y 1949 respectivamente. Estos hechos permitían, de entrada, mostrarlo como un artista próximo a la figura de Eugenio d’Ors y la Academia pero, si además, tal y como recoge Alicia Fuentes Vega, indagamos en la ficha que se presentó del

---

<sup>15</sup> Julián Díaz Sánchez, «Panorama de la crítica de arte en la posguerra (1939-1951)» en *La crítica de arte en España (1939-1976)*, Julián Díaz Sánchez y Ángel Llorente Hernández (Madrid: Istmo, 2004), 78.

artista para la mencionada Exposición de Buenos Aires en 1947, podemos observar cómo se destacan las exposiciones relacionadas con la promoción dorsiana en detrimento de otras con menor rentabilidad propagandística para las pretensiones del gobierno:

Nació en Barrax (Albacete), en 1903. Ha visitado Inglaterra, Francia, Italia, Alemania y Estados Unidos, y realizó en estos viajes exposiciones individuales de sus obras en París, Berlín y Nueva York. Tercera medalla en la Exposición Nacional de 1943. Primera en la Nacional de 1943. Integró el “Salón de los Once” de 1944 y el de 1946, y fue seleccionado para la “Exposición antológica de las once mejores obras de arte expuestas en Madrid, 1945-1946”. Participó en la “Exposición de Autorretratos de Pintores Españoles” y en la de “Floreros y Bodegones”, organizadas por el Museo Nacional de Arte Moderno. Está representado en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York<sup>16</sup>.

Como puede verse, se utilizó su presencia en aquellos certámenes promovidos por el régimen, así como la presencia de sus obras en instituciones propiedad del Estado franquista. Al mismo tiempo, se aprovechó para situar al mismo nivel algunas de estas muestras nacionales con las galerías más relevantes en el contexto internacional, dando la misma importancia a la “Exposición de Floreros y Bodegones” que al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Pero lo más relevante, es el hecho de que queden silenciados otros aspectos de la biografía del artista más incómodos para el gobierno, tales como su presencia en la Exposición de Artistas Ibéricos de 1925, su pertenencia a las vanguardias de preguerra (que por otra parte coinciden con el periodo de mayor esplendor, calidad y éxito de su pintura), su condición de fundador de la Escuela de Vallecas junto con Alberto Sánchez, su colaboración con el grupo teatral la Barraca, su proximidad al entorno de la Residencia de Estudiantes, o sus vínculos con personalidades tales como Buñuel, Alberti, García Lorca, Miró o Maruja Mallo.

---

<sup>16</sup> Extraído de Alicia Fuentes Vega, «Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español”», 92.

Así, podemos mostrar en qué términos fue haciéndose posible esta instrumentalización de las artes plásticas, de cuya apropiación nos quedan indicios en fechas muy anteriores. Tal es el caso de 1938, año en el que el bando nacional fue invitado a participar en la XXI edición de la Bienal de Venecia por la Italia de Mussolini. En esta ocasión, aparte de la selección de obras de Palencia, Eugenio D'Ors –que ya actuó en calidad de comisario– llevó a esta muestra otras obras de arte nuevo de artistas como Maruja Mallo, Caneja, Cossío, José Caballero o Salvador Dalí. No obstante, se combinó la estética renovadora de estas obras con otras representantes de la tradición pictórica española, propias de artistas como Zuloaga, José Aguilar, Pedro Pruna y Álvarez de Sotomayor<sup>17</sup>.

Las Bienales de Venecia comenzarían a convertirse así en una de las citas más importantes para el oficialismo franquista, que aprovecharía sus sucesivas ediciones para hacer propaganda de un carácter de modernidad, utilizando la obra de múltiples artistas que, en la mayoría de casos, no eran afines al régimen y hacia los que, a su vez, el régimen no mostraba excesiva simpatía dentro del ámbito nacional.

En los años cincuenta, la situación del arte en España también comenzaría a hacerse favorable para satisfacer dichas pretensiones del gobierno de cara a las relaciones internacionales. Una serie de artistas españoles comenzaban a tener éxito internacional, como Antoni Tàpies –que había evolucionado desde el Surrealismo del grupo *Dau al Set*, al Informalismo– lo mismo sucedía con artistas del grupo madrileño *El Paso*, como Antonio Saura, Manuel Millares, Luis Feito, Manuel Rivera, Martín Chirino, Rafael Canogar o Pablo Serrano. A estos artistas se sumaban otros que, a título individual comenzaban a tener repercusión internacional, como Jorge Oteiza, Eduardo Chillida, Pablo Palazuelo, Eusebio Sempere o José Guerrero. Todos ellos habían empezado a desarrollar un arte no figurativo capaz de conectar con la estéti-

<sup>17</sup> Alicia Díez de Baldeón García, «¿Qué hay de nuevo, viejo?» en *Referentes. Arte español contemporáneo en los museos y colecciones de Castilla-La Mancha*, coord. por Julián Díaz Sánchez y Silvia Plaza López (catálogo de exposición, Castilla-La Mancha, Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.”, 2007), 68-75.

ca de vanguardia de aquel momento, aunque sin conseguir librarse de la tradición artística española<sup>18</sup>, algo que sin embargo contribuyó a su reconocimiento en el exterior. Pues ese equilibrio que lograron encontrar entre la estética de vanguardia y el arraigo de tradición española fue en gran medida la clave de su éxito. Recordemos en este sentido la simpatía e interés que en el imaginario internacional despertaba la cultura de España. Además, la abstracción no geométrica que practicaban les permitía abrirse camino en las galerías internacionales, al mismo tiempo que posibilitaba una vía de expresión efectiva en una dictadura en la que los motivos figurativos podían encontrar muchos más obstáculos de censura. Paradójicamente, estos motivos también convenían al régimen y la abstracción no figurativa en España experimentaría su apogeo en los últimos años cincuenta.

Esto no significa que el arte abstracto no existiese en España hasta esta fecha. Podríamos establecer su aparición en el país hacia 1922 con las obras expuestas por Rafael Alberti en el Ateneo de Madrid<sup>19</sup>. En cualquier caso, es cierto que se trata de una fecha posterior a la que suele tomarse como inicio del arte abstracto, 1911<sup>20</sup>. Este tipo de representación no figurativa irá desarrollándose de forma más generalizada en España durante la década de los años cuarenta, para hacerse especialmente visible a finales de la década siguiente.

En esta primera toma de contacto de la abstracción en el arte español, es oportuno recuperar la figura del artista Orlando Pelayo, más si cabe por su compromiso con la lucha del bando republicano y sus vínculos con Albacete. Aunque natural de Gijón, ciudad en la que nació en 1920, se trasladaría a Albacete con su familia a la edad de once años, hasta que se incorpora en 1938 al ejército republicano. En 1939 es confinado en un

<sup>18</sup> Francisco Calvo Serraller, *El arte contemporáneo* (Barcelona: Taurus, 2001), 327.

<sup>19</sup> Julián Díaz Sánchez, «Historias de la Abstracción (en España)» en *Referentes. Arte español contemporáneo en los museos y colecciones de Castilla-La Mancha*, coord. por Julián Díaz Sánchez y Silvia Plaza López (catálogo de exposición, Castilla-La Mancha, Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.”, 2007), 238-243, 238.

<sup>20</sup> Díaz Sánchez, «Historias de la Abstracción (en España)», 238.

campo de concentración en Orán del que no será liberado hasta 1941. Es en ese momento y lugar donde comienza su trayectoria como artista, participando en exposiciones en las que su obra es expuesta junto a la de artistas como Picasso, trabando amistad con Albert Camus. Tras iniciarse en el expresionismo y una descomposición en planos de ascendencia cubista con intensidad del color con tonos fauvistas, pasará a desarrollar una etapa abstracta a finales de los años cincuenta<sup>21</sup>. Su condición de hijo de maestros republicanos y de luchador en el frente de Extremadura, le hizo adoptar también esta posición en la pintura, siendo considerado por la crítica como “puente entre generaciones e introductor de la modernidad reconociendo en su obra el sentido del humor y la crítica política y social”<sup>22</sup>. A pesar de su afincamiento en París desde 1947 y su muerte en Oviedo en 1990, la vinculación del artista asturiano con Albacete nos dejó el legado de parte de su obra presente en las colecciones del Museo Provincial de Albacete y la Diputación. Su condición de exiliado y el mantenimiento de su capacidad de indignación durante toda su vida<sup>23</sup> son muestra de un uso de la pintura como ejercicio combativo.

Volviendo a la cuestión de la oficialidad y como ya mencionamos anteriormente, esta “promoción” artística de sello franquista albergaba pretensiones más estratégicas que culturales. Al quedar el gobierno franquista en una situación de aislamiento con el desmantelamiento de las potencias del *eje* con la caída de la Alemania Nazi y la Italia fascista, la supervivencia franquista quedaba supeditada a su capacidad para atraerse la confianza de otras potencias internacionales, sobre todo Estados Unidos, para las que hasta esos momentos el régimen de Franco estaba visto como la dictadura fascista y represora que era. En esta búsqueda de nuevas relaciones internacionales, la propagación de una estética no figurativa capaz de encontrar ciertos paralelismos con movimientos de vanguardia propios

<sup>21</sup> «Exposición homenaje a Orlando Pelayo en el 25 aniversario de su muerte», Museo de Bellas Artes de Asturias, acceso el 28 de agosto de 2019, <http://www.museobbaa.com/exposicion/homenaje-a-orlando-pelayo/>

<sup>22</sup> «Los expertos de arte reivindican la modernidad y el humor del pintor Orlando Pelayo», *La Nueva España*, 28 de junio de 2018.

<sup>23</sup> «Fallece el pintor asturiano Orlando Pelayo», *El País*, 16 de marzo de 1990.

del otro lado del Atlántico –cómo el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York– y a la que se vaciaba de cualquier noción ideológica, constituía un vehículo muy favorable. A ello, debemos añadir la lejanía que el régimen trataba de mostrar en esos momentos con respecto a sus derrotados aliados italiano y alemán, atribuyéndose al mismo tiempo el mérito de ser la “primera nación en combatir el comunismo”.



Imagen 1. Orlando Pelayo. *Paisaje español*, 1958. Óleo sobre lienzo.  
Depósito de la Diputación Provincial de Albacete.

Será a partir de estos momentos en los que el *Informalismo* vaya consolidándose como la estética a apadrinar, haciendo que la administración franquista apueste por algunos de los nombres ya mencionados. Con la intención de mostrar al exterior una idea renovadora, el gobierno se centró en la condición de “españoles” que estos artistas poseían, dejando al margen otras cuestiones éticas y estéticas de carácter ideológico a la manera en que ya lo había hecho en años anteriores. A esto debemos añadir que el gobierno no se preocupó en ningún caso de la promoción de estos artistas dentro del país.

Es erróneo por tanto tomar estas circunstancias como un esfuerzo por parte del franquismo para la modernización del país, mucho más alabar la función del régimen en un papel de mecenazgo artístico. Por el contrario, a través de los hechos relatados anteriormente, se observa el oportunismo del gobierno de cara a determinadas maniobras centradas en sus pretensiones internacionales. No podemos olvidar que el golpe de Franco, la Guerra Civil desencadenada a raíz del mismo y sus cuarenta años de dictadura represiva no hicieron sino interrumpir ese proceso de renovación cultural y modernización tan ansiado durante años, al mismo tiempo que supuso la muerte y el exilio de un gran número de personalidades del arte y la cultura, dificultando e impidiendo un desarrollo normal de su carrera artística. Por último, el aislamiento al que se sometería al país durante esas décadas, no hizo más que profundizar en las diferencias entre España y el exterior potenciadas a través del desconocimiento y el veto de acceso a canales de información que imponía la censura.

### **1.1. Aproximación al arte y cultura del *Antifranquismo*. Desarrollo del arte politizado a partir de la década de los sesenta**

Los años sesenta en las artes plásticas suponen una traslación hacia el predominio del realismo social, ya fuese figurativo o no, sobre el informalismo. Desde sus planteamientos de concepción del arte como un elemento capaz de cambiar el mundo, va a convertirse en el principal estilo artístico de denuncia. El panorama político y social de esta década contribuirá notablemente a la búsqueda de un arte comprometido y fuertemente politizado.

Si como hemos visto en el apartado anterior, el franquismo había encontrado en el informalismo su sello de autopromoción internacional, desde inicios de la década de 1960 irán surgiendo coyunturas que modificarán el panorama cultural y artístico en España. El hecho de ofrecer al exterior la imagen de país moderno pasaba por adoptar una serie de reformas que darían como resultado una mayor permeabilidad de las fronteras, favoreciendo la llegada de información desde otros puntos del extranjero. En lo económico, el abandono de la política de autarquía se vio materializado con el Plan de Estabilidad Económica de 1959, que reco-

gía una serie de medidas encaminadas a la liberalización de la economía nacional, especialmente en lo que se refería a la importación de mercancías y al comercio exterior. Aparte de ello, el Plan comprendía otras medidas como la congelación salarial o la subida de los tipos de interés repercutiendo en un castigo a las clases populares y dando origen a un éxodo migratorio hacia países vecinos; así como a un progresivo abandono del medio rural con el consiguiente aumento de la población de núcleos urbanos. Este flujo de trabajadores españoles hacia el exterior, unido al aumento de la llegada de turistas, propició un nuevo panorama en el que en el interior del país comenzó a tenerse mayor información de lo que pasaba fuera. El aumento de la información tuvo repercusiones en una diversificación del panorama artístico ya que, gracias a esta realidad, los artistas de este momento comenzaron a disponer del conocimiento de nuevas posibilidades y materiales. Esta situación propició una multiplicación estética, haciendo que apareciesen otras formas de expresión distintas de la *no figuración* informalista. Así, surgirían en estos momentos otros lenguajes, como el *pop* del *Equipo Crónica*, el realismo y otras formas de abstracción por parte del *Equipo 57* o el grupo abstracto de Cuenca, constituido en torno a la figura del pintor Fernando Zóbel.

En el plano cultural y académico, esta recuperación se tradujo en el conocimiento de nuevas realidades a través de un incremento de la comunicación y la información. Del mismo modo, el contacto de esos emigrantes con círculos obreros del exterior, hicieron posible un lazo de comunicación que aportó información ideológica a quienes permanecían en España. Estos hechos contribuyeron a intensificar el papel y la disconformidad de los sectores cultos más dinámicos y creativos, sobre todo por una cada vez más numerosa población estudiantil<sup>24</sup>.

A pesar de las reformas encauzadas a una sociedad de la industrialización en los años del desarrollismo, la situación hizo aumentar la actividad de la oposición. El control de la censura y la inexistencia del dere-

---

<sup>24</sup> Vicente Aguilera Cerni, *Arte y Compromiso Histórico (Sobre el caso español)* (Barcelona: Fernando Torres Editor, 1976), 47-50.

cho a huelga o a manifestarse permanecía. En este orden de cosas, la creciente contestación y movilización en contra del régimen, desencadenaría el aumento de la violencia policial y la represión. Esta oleada de actividades represivas tomó como uno de los principales objetivos al Partido Comunista. Tenemos su prueba más notoria en la ejecución extrajudicial de Julián Grimau en 1963. También en 1969 se celebrarían juicios contra dirigentes de Comisiones Obreras como Julián Ariza, Trinidad García, Nicolás Sartorius o Antonio Gallifa, así como procesos contra militantes de ETA y demás opositores del régimen. Dentro del ámbito económico, el Plan de Estabilización disminuyó la demanda interna al mismo tiempo que hizo incrementar la inmigración hacia el exterior, haciéndola alcanzar unas dimensiones bastante significativas. Los grandes sacrificios de las clases trabajadoras como la congelación de sueldos y salarios, aumento del paro, creciente emigración y devaluación de la moneda, convirtieron a España en un país “barato” para los turistas. Al mismo tiempo y de forma paradójica, el sacrificio de los trabajadores forzados a la emigración se tradujo en divisas, constituyendo desde el extranjero una de las mayores vías de la recuperación.

Si de acuerdo con lo señalado por Julián Díaz Sánchez, el informalismo –centrado en su mayor parte en el grupo *El Paso*– acumulaba las características de la tradición pictórica española<sup>25</sup>, una serie de nuevas estéticas, posicionamientos ideológicos y consideraciones acerca de la función social que debe cumplir el arte, irán propiciando el cuestionamiento de planteamientos anteriores. Una de las primeras corrientes en cuestionar dichos planteamientos vendrá de la mano del *Equipo 57*, fundado por artistas españoles residentes en Francia en 1957, el mismo año en que tuvo lugar la fundación de *El Paso*. En torno al *Equipo 57* se aglutinaron nombres como los de Agustín Ibarrola o José Duarte, ambos militantes en el Partido Comunista de España (PCE) que había comenzado a reorganizarse en la clandestinidad en los primeros años cincuenta, convirtiéndose en uno de los principales pilares del antifranquismo. El

<sup>25</sup> Julián Díaz Sánchez, *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco* (Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2000).

*Equipo 57* se encargó de practicar una abstracción geométrica –que terminaría conociéndose como *Arte Normativo*– opuesta al informalismo que daría lugar a una confrontación importante en el arte del momento. Dicho desencuentro entre abstracción geométrica e informalismo transcendía más allá de lo estético. Los artistas del *Equipo 57* denunciaban el hecho de que el arte informalista fuese burgués, individualista y destructivo, viendo en ello la necesidad de una revolución estética y social por medio del arte que denunciase la corrupción del sistema de galerías, concursos, críticos, organismos internacionales, etc., haciendo un llamamiento a “todos los que sientan la necesidad de una solución colectiva como la base de la suya propia”<sup>26</sup>. Esta vía de compromiso estético y social por medio de la abstracción geométrica también estaba comenzando a desarrollarse por artistas como Manuel Calvo, el *Equipo Córdoba* y algunos miembros del *Grupo Parpalló* en Valencia.

A pesar de que la legitimación del régimen en esos momentos todavía se soporta sobre el argumento de ser el bando vencedor en la Guerra Civil– conmemorando los XXV Años de Paz como una Victoria–, su interés por integrarse en Europa va a suponerle una serie de exigencias centradas en una modernización de facto. Aun así, estos cambios de papeles dentro del organigrama franquista no pondrán final a las contradicciones existentes en los años previos. Esta realidad conduciría a los artistas hacia una difícil encrucijada, ya que su condición de representantes de España en exposiciones internacionales les hacía colaboradores de un régimen del que eran enemigos. La necesidad de terminar con esa dinámica fue la que desembocó en la creación de un arte de denuncia, el nexo común que unirá al marxismo –extendido entre los miembros de *Equipo 57*– y el informalismo, enfrentados hasta aquellos momentos.

Por otro lado, la relación entre promoción cultural y franquismo también comenzaba a levantar ampollas dentro de la propia es-

<sup>26</sup> Equipo 57 citado por Noemí de Haro García, «El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración», *Arte, Individuo y Sociedad* (2011), 23(2): 85-96, 90.

estructura gubernamental de la dictadura. El tratamiento que desde el régimen se había dado al plano cultural comenzó a gestar un clima de desencuentros que habría de surgir en estos mismos años desde el propio seno del falangismo. Así, algunos de los intelectuales que hasta ahora se posicionaban a favor del régimen asumen una actitud más crítica con él por estos motivos. Encontramos entre ellos a una serie de personalidades que, como Laín Entralgo, habían empezado a mostrar cierto descontento con el tratamiento que el franquismo estaba dando a la cultura. Por ello, algunos intelectuales que hasta esa fecha se mostraban afines al régimen, comenzarían a distanciarse del falangismo tradicional para guiar el camino del arte hacia una nueva perspectiva próxima al catolicismo aperturista. En el mismo sentido, Aranguren, otra figura clave dentro de estos jóvenes intelectuales falangistas –escribe su tesis doctoral sobre Eugenio d’Ors– nos describía cómo algunos intelectuales afines a Franco comenzaban a marcar este alejamiento:

Se evadían de una situación sociopolítica deprimente, refugiándose en el intimismo. [...] Todos tenían en común el hecho de ser jóvenes, la pobreza cultural de la posguerra, el silencio que imponía la censura, la inaccesibilidad a libros e información<sup>27</sup>.

Abandonando esa tradición cultural abrazada al nacionalcatolicismo, estos intelectuales pretenden una reinterpretación de las nuevas corrientes que, sin dejar los principios joseantonianos y católicos, reemplazasen el sistema cultural anterior a 1939<sup>28</sup>. Observamos aquí que, pese a mostrar una actitud más pragmática, estos planteamientos continuarían arraigados a los valores y principios más esenciales del régimen, sin constituir por lo tanto un foco de disidencia con este. Así, el ministro de Educación Joaquín Ruiz Giménez, nombrado por Franco en 1951, se propone liberalizar la universidad en aquellos mo-

<sup>27</sup> Shirley Mangini, *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo* (Barcelona: Anthropos, 1987), 32-34.

<sup>28</sup> Díaz Sánchez, «La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española», 8-10.

mentos. Empresa para la que contará con personalidades como Laín Entralgo o Antonio Tovar. No obstante, a esta aparente apertura se oponían otras circunstancias como la entrega del control de la cultura que se hacía a la Iglesia a través del Concordato de 1953, marcando la disparidad que existiría entre el autoritarismo jerarquizado de las tradicionales “familias” del régimen y el esfuerzo que ese mismo régimen realizaba para mostrar una imagen de renovación. La difusión de esa apariencia ya habría pasado anteriormente por elaborar un arte del franquismo que propagase este aire de modernidad de cara a las Bienales de Venecia de 1950 y 1952, sirviéndose sobre todo de la estética informalista.

Informalismo y abstracción geométrica, fueron percibidas por la crítica como antagónicas hasta 1959, cuando un sector de ésta comenzó a acusar al informalismo de haberse convertido en la imagen propagandística del franquismo. Al mismo tiempo, en los círculos artísticos se iba siendo cada vez más consciente del oportunismo franquista al hacer uso político del informalismo y su intencionada desideologización del arte. A ello hay que añadir las múltiples contradicciones en las que el régimen se hallaba inmerso, por cuanto que trataba de mostrarse moderno y avanzado en el exterior mientras se aferraba a su carácter dictatorial de puertas para dentro. Estas circunstancias se percibían cada vez con mayor nitidez por los artistas informalistas de los que el régimen había estado sacando provecho, dando lugar a que algunos de ellos reaccionaran de forma inmediata. Antoni Tàpies, por ejemplo, se retiró de la exposición *13 Peintres Espagnols Actuels* en el Museo de Artes Decorativas de París y Antonio Saura tomó la decisión de no volver a participar en más exposiciones organizadas por el régimen<sup>29</sup>. Aparte de este desplante al gobierno franquista, los artistas que ya disponían de un elevado reconocimiento internacional van a comenzar a valerse de la fama alcanzada en años anteriores para comenzar a trabajar en contra del dictador.

<sup>29</sup> De Haro García, «El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración», 91.

Con la adhesión de otros artistas de la abstracción no geométrica como Manuel Millares a este sabotaje de las exposiciones del franquismo, terminarán las rivalidades y antagonismos que habían existido entre informalismo y arte normativo. El compromiso con los valores de un arte colectivo, van a anteponerse en estos momentos a otras cuestiones estéticas, existiendo la colaboración entre artistas de ambas corrientes que antepusieron los valores de un arte comprometido a otras cuestiones estilísticas.

A estas dos corrientes artísticas habría de sumarse otra vertiente encargada de promover un arte antifranquista, el *Realismo Social*. Dentro de ella, fue clave el papel que jugó el pintor ciudarrealeno José García Ortega, con un claro compromiso político, preocupado por los temas sociales y de denuncia en la pintura. Ortega contribuye a desarrollar ampliamente un realismo social centrado en una “España rural, miserable y dramática”<sup>30</sup>. Su contestación política contra Franco y su militancia en el PCE le obligaron a permanecer entre la clandestinidad y el exilio, llegando a ser encarcelado entre 1947 y 1952. Más tarde cumpliría la función de responsable de organización del PCE entre los artistas plásticos, acudiendo desde 1953 al Círculo de Bellas Artes, la Asociación de Dibujantes y la facultad de Bellas Artes de Madrid en busca de jóvenes artistas que incorporar a la causa antifranquista<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> Díaz Sánchez, «La “oficialización” de la vanguardia artística en la postguerra española», 263.

<sup>31</sup> De Haro García, «El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración», 89.



Imagen 2. Santamaría. Cartel realizado para la campaña “25 años de Paz” promovida por Manuel Fraga en 1964. 68 x 98 cm. Alas – Edicolor, Madrid.

Ortega era partidario de un realismo figurativo, ya que consideraba que esta opción facilitaba la comprensión del arte y el acercamiento de su lenguaje a la sociedad. Esos esfuerzos por realizar una obra comprometida con la situación política y social de España le llevaron a reivindicar la vuelta del realismo para establecer una vía de comunicación directa con el pueblo dirigiendo su obra hacia el expresionismo social o expresionismo crítico<sup>32</sup>.

Los esfuerzos que José Ortega llevó a cabo durante la década de los cincuenta para crear una agrupación de artistas volcados con un arte figurativo de contenido netamente antifranquista y capaz de llegar a la sociedad culminarían en 1959 con la fundación de *Estampa Popular*. Fueron muchas las posibilidades de difusión de las artes plásticas que supondrá su aparición. En primer lugar y tal como ha señalado

<sup>32</sup> Gianna Prodan, «Provincia de Ciudad Real» en *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*, coord. por Gianna Prodan (Toledo: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura, 2003), 272.

Noemí de Haro García<sup>33</sup>, *Estampa Popular* no fue un grupo, sino varios. La iniciativa fundacional de José García Ortega, Ricardo Zamorano, Dimitri Papagueorguiiu, Luis Garrido, Antonio Valdivieso, Javier Clavo, Pascual Palacios Tárdez, Manuel Ortiz Valiente y Antonio Zarco en Madrid, fue extendiéndose a varias capitales españolas como Sevilla, Córdoba, Valencia, Vizcaya, varias localidades de Cataluña y Galicia en las que fueron constituyéndose agrupaciones de Estampa destinadas a desarrollar su actividad en esas ciudades. Sus exposiciones comenzarían en 1960, siendo su periodo de mayor actividad el comprendido entre esta fecha y 1964, aunque la producción de Estampa se prolongaría hasta 1972.

Además de estas agrupaciones repartidas por la geografía nacional, las investigaciones de Noemí de Haro han puesto de manifiesto como *Estampa Popular* constituyó una red en la que, de una u otra forma, estuvieron vinculados la práctica totalidad de los artistas comprometidos contra la dictadura. Por otro lado, las pretensiones de producir un arte capaz de aproximar el conocimiento de la realidad a la sociedad, hizo retomar algunas prácticas ya iniciadas por el *Equipo 57*, como la venta de las obras a precio de coste o el empleo del grabado (al ser una forma barata y con capacidad de reproducir la obra de una forma fácil y un gran número de veces). Por último, *Estampa Popular* contó con una importante organización y coordinación interna gracias a sus vínculos con el PCE.

Aparte de estas cuestiones, el lenguaje y la estética de sus obras “respondía en la mayoría de los casos a un expresionismo social muy simplificado, huero de toda sutilidad”<sup>34</sup> poseyendo así la capacidad de

<sup>33</sup> Noemí de Haro ha estudiado y analizado en profundidad la trayectoria artística de Estampa Popular. Son numerosos los artículos y monografías que nos han facilitado un conocimiento mucho más amplio sobre la verdadera repercusión de Estampa Popular en el arte antifranquista. Véase: Noemí de Haro García, «Estampa Popular, una actividad política antifranquista» en *¿La guerra ha terminado?*, VV.AA (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010), 155-167.; Noemí de Haro García, *Grabadores contra el franquismo* (Madrid: CSIC, 2010).

<sup>34</sup> Valeriano Bozal y Tomás Llorens, *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989), 109.

transmitir el mensaje subversivo de una forma mucho más eficaz y comprensible de lo que podía hacerlo la abstracción.

Las orientaciones artísticas que prestan más atención en estos momentos a los acontecimientos políticos y sociales estaban por lo tanto más encaminadas hacia el realismo. Así, a finales de la década de los sesenta surgiría un nuevo concepto de figuración que trataría de ir más lejos que el realismo tradicional, apostando por un tipo de representación capaz de transformar la realidad sin que ésta perdiese por ello su carácter testimonial. Esta nueva concepción del realismo, unida a la crisis que la abstracción experimentaba en aquellos momentos, daría lugar a una “era postinformalista”<sup>35</sup> que sumaría una alternativa más al arte comprometido. Esta nueva forma de realismo se vio materializada en un “pop a la española”, de carácter heterodoxo y marcado por su intencionalidad crítica. Dicha corriente acabaría conociéndose como “Crónica de la Realidad”, asumiendo preocupaciones ya existentes en *Estampa Popular* y confiriendo intencionalidad a la utilización de elementos icónicos directamente captados de la civilización del consumo y la cultura de masas<sup>36</sup>. Con ello, se pretendían acercar arte y sociedad mediante la utilización de motivos familiares y fácilmente reconocibles por el público más amplio. Entre la nómina de artistas de este movimiento estaban Juan Genovés, Rafael Canogar –evolucionado desde su pertenencia a *El Paso* hacia el realismo en una serie de manifestaciones influidas por el *pop* americano<sup>37</sup>– o Eduardo Arroyo. Este último se convertiría en un icono para esta generación de artistas, ya que su obra supuso una nueva forma de concebir el realismo, creando cuadros con un lenguaje extremadamente popular que llegó a suponerle problemas, como la clausura por orden gubernamental de su exposición individual en la Galería Biosca de Madrid en 1963<sup>38</sup>. A ese lenguaje subversivo y explícito de la obra, es

<sup>35</sup> Simón Marchán Fiz, «La penetración del pop en el arte español», *Goya*, nº. 174 (1983): 360.

<sup>36</sup> Aguilera Cerni, *Arte y Compromiso Histórico...*, 49.

<sup>37</sup> Valeriano Bozal, *Arte del siglo XX en España* (Madrid: Espasa Calpe, 2000), 372.

<sup>38</sup> Francisco Javier Álvaro Oña, «Los límites de “lo real”. Entre el realismo y la figuración» en *Referentes. Arte español contemporáneo en los museos y colecciones de Cas-*

necesario añadir un gran contenido antifranquista producido desde su exilio en Francia. Dentro de esta corriente de “Crónica de la Realidad” también destacó la producción artística de *Equipo Crónica*, surgido a partir de una escisión del grupo de *Estampa Popular* de Valencia en 1964. En líneas generales, las pretensiones del movimiento “Crónica de la Realidad” pasaron por realizar un arte directo, intencional y sarcástico que fuese capaz de dejar atrás el sentimentalismo y lo dramático. Con la utilización de un lenguaje basado en símbolos reconocibles por el espectador, trataban de despertar en éste la reflexión desde un punto de vista objetivo. Se pretendía una función moral y política del arte, aunque “prescindiendo de concepciones excesivamente elementales, como las del primer realismo social”<sup>39</sup>. Estas nuevas posturas serían el origen de ese progresivo abandono del informalismo al que nos referíamos anteriormente. Dentro del movimiento “Crónica de la Realidad” se mantendrán los conceptos marxistas, aprovechando las nuevas prácticas propias de la sociedad de consumo<sup>40</sup>. Por ejemplo, Juan Genovés sustituye la materia pictórica de sus tiempos en el *Grupo Hondo* por objetos reales, haciendo referencia a algunas de las prácticas del pop. En estos años permanecerá también la obra de José Ortega y algunos artistas ligados a *Estampa Popular*.

En síntesis, podemos concretar que la disconformidad con el régimen por parte de un gran número de artistas hará que, en un primer momento, vuelvan la espalda a su apoyo institucional para centrarse posteriormente en la creación de un arte y cultura del antifranquismo, recuperando la carga ideológica de la que con anterioridad se pretendió apartarles. Esta vía de politización del arte se sustentó desde dos corrientes teóricas: por un lado, desde el marxismo, destacando el carácter social de la persona; por otro, desde el existencialismo, haciendo

---

tilla-La Mancha, coord. por Julián Díaz Sánchez y Silvia Plaza López (catálogo de exposición, Castilla-La Mancha, Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.”, 2007), 160-166, 163.

<sup>39</sup> Bozal, *Arte del...*, 372.

<sup>40</sup> Aguilera Cerni, *Arte y Compromiso Histórico...*, 49.

mayor énfasis en el compromiso moral del individuo. Mientras tanto, en lo estético el panorama estuvo sujeto a cierto eclecticismo en el que terminaron conviviendo el informalismo, la abstracción geométrica y el realismo social. Estas vertientes estuvieron integradas, en palabras de Manuel Conde, por un lado “en la línea abstracta informalista y la de los pintores con voluntad de figuración realista, desde una estilización expresionista de la realidad”<sup>41</sup> por otro. En cualquier caso, esta estilización expresionista no marcaría la obra del total de los artistas dedicados al realismo, ya que no puede atribuirse a aquellos quienes realizaron un realismo centrado en temas más oníricos. Vemos aquí, pese a reconocer el hermetismo de la clasificación, la existencia de dos tendencias bastante generalizadas que servirían de pauta al arte del antifranquismo a partir de entonces.

Bajo estos cambios entraríamos en la década de los años setenta, donde se toma a esta sociedad en vías de industrialización y consumista de los Planes de Desarrollo como referencia de sus prácticas lingüísticas e ideológicas dentro de las corrientes predominantes: el Realismo Crítico y el Neoconstructivismo<sup>42</sup>. Desde esta realidad se abordan de forma crítica aspectos como el desarrollo desigual del país y la política represiva, al mismo tiempo que se trata de conectar con la incipiente realidad tecnológica y consumista de un capitalismo creciente. Circunstancia esta última que arrojó una parte de la producción artística a subordinarse por la especulación y el gusto de los nuevos ricos. La sociedad de consumo de masas en la que también comenzaba a tomar parte el mercado del arte restaría fuerzas al arte de denuncia social. Además de ello, algunas manifestaciones como el muralismo y el cartelismo urbano, enfocadas al establecimiento de un diálogo directo con las clases más desfavorecidas, habían entrado

<sup>41</sup> Manuel Conde, citado por Bozal, *Arte del...*, 264.

<sup>42</sup> Simón Marchán Fiz, «Los años setenta entre los “nuevos medios” y la recuperación pictórica» en *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*, Valeriano Bozal y Tomás Llorens, (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989), 169.

en crisis después de los acontecimientos de mayo de 1968, la revolución portuguesa y el aislamiento creciente de Cuba<sup>43</sup>.

Aunque como es de esperar, el escenario principal en que irían surgiendo estas manifestaciones correspondió a las principales capitales y entornos urbanos, no podemos limitar la producción artística de carácter político y social únicamente a ellos. De forma simultánea, irían proliferando en núcleos de población menores, otros que irían realizando una obra de orientación normativa – abstracción geométrica o un realismo de carácter político<sup>44</sup>. El panorama artístico fue volviéndose cada vez más diverso y complejo desde la década de 1960, al mismo tiempo que fue implicando cada vez a un mayor número de personas. Es en esta segunda oleada expansiva en la que entrarían en juego las artes plásticas de la provincia de Albacete, en gran parte influenciadas por este contexto general, aunque con las peculiaridades y limitaciones que las circunstancias del entorno imponían. Además de ello, la propia realidad de la provincia haría que la producción artística de temática social durante las décadas de los cincuenta y sesenta fuese bastante reducida, por lo que el arte verdaderamente comprometido no llegaría a la provincia hasta los años setenta. Las circunstancias socioeconómicas, unidas a la condición de Albacete como provincia de la periferia amenazada por un éxodo migratorio en alza y dónde el papel de la represión y la censura venían caracterizándose de una naturaleza más directa a causa del control exhaustivo de la población y los antecedentes republicanos de la provincia<sup>45</sup>, repercutieron de forma directa en las posibilidades de la creación artística, entre otros múltiples aspectos.

En la plástica de Albacete no quedan muy diferenciados los límites entre figuración y abstracción, pero, como acabamos de ver, también

---

<sup>43</sup> Bozal, *Arte del...*, 588.

<sup>44</sup> Calvo Serraller, *El arte contemporáneo...*, 332.

<sup>45</sup> Manuel Ortiz Heras, «La violencia en la historia reciente de España. Albacete 1936-1950», *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*. Número 5. Otoño (1994): 56-62.

existieron varios artistas a nivel nacional que fueron evolucionando desde unos lenguajes a otros. Además, en este caso, los artistas asumieron algunos condicionantes externos, incluso en ocasiones de forma inconsciente<sup>46</sup>. Esos condicionantes adquiridos por modelos a los que pudieron tener acceso durante su periodo de formación en escuelas de arte situadas en núcleos urbanos de mayor importancia, o la proximidad y contacto con algunos artistas o grupos participantes de estas formas de expresión, fueron las que dejaron algunos posos de este panorama artístico nacional en la producción de los artistas albacetenses. Dicha circunstancia ayudaría al mismo tiempo a explicar que la mayor parte de las obras informalistas o las centradas en el realismo crítico realizadas por artistas de Albacete, no empiecen a aparecer hasta inicios de los años setenta. La falta de tradición pictórica y didáctica en el público de Albacete hizo que este arte de tintes vanguardistas resultase moderno a pesar de darse en fechas más tardías.

Tampoco podemos hablar del funcionamiento de ninguna de las agrupaciones artísticas mencionadas con anterioridad dentro de nuestra provincia, aunque sí un cierto acercamiento ocasional entre algunos artistas con ellas. Así, podemos reflejar la influencia que supuso *Estampa Popular* para Qijano (Bogarra, 1947), quien además de conocer la actividad de este grupo, siente admiración por artistas como Eusebio Sempere, integrado desde 1958 en el grupo *Parpalló*<sup>47</sup>. También ha sido manifestado por el pintor de Bogarra su enorme reconocimiento a la obra y conciencia social de José García Ortega. Por último, es necesario destacar la diversidad existente en cuanto a la calidad de la producción artística provincial de temática comprometida de aquellos momentos, siendo este un elemento –junto con el desfase temporal existente en cuanto al desarrollo de cuestiones estilísticas entre la producción provincial y la nacional– determinante en la falta de protagonismo de estas obras en el panorama nacional en la mayoría de los casos.

---

<sup>46</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 68.

<sup>47</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

Sin abundar más en las diferencias entre la provincia y otros núcleos de producción con muchas más oportunidades y posibilidades, podemos observar paralelismos con el movimiento “Crónica de la Realidad” en cuanto a la forma de concebir el arte por parte de artistas de la provincia como Qijano y Marialuz Ródenas Núñez (Albacete, 1943). Pues entre sus principales preocupaciones se situaban la desmitificación del artista y la necesidad de acercar el arte al pueblo<sup>48</sup>. El empleo de ciertos símbolos también será una característica que acerque algunas de estas obras a ese realismo crítico. En este sentido cobra importancia parte de la obra de Francisco Fernández Reolid (Elche de la Sierra, 1937 – Móstoles, 2015) al tomar algunos elementos propios del pop art en la misma línea en que ya se venía realizando por el movimiento Crónica de la Realidad. Su tratamiento de la pobreza y entornos marginales de las periferias urbanas en sus paisajes nos aproximan a la idea de que el empleo de estos elementos tiene en su obra claras connotaciones sociales.

En una línea más encauzada hacia el informalismo y más tarde hacia la nueva figuración, nos queda la producción de artistas como Alfonso Parra (Villarrobledo, 1941 – El Provencio, 2016) y José María Martínez Tendero (Albacete, 1947). En ambos casos, con una gran carga social. En otros artistas como Juan José Gómez Molina (Carcelén, 1943 – Albacete, 2007) hay una evolución que no se ajusta al orden cronológico en el que habría de sucederse la aparición de estos estilos en el panorama nacional. De este modo, realizaría primero algunas obras propias del Realismo Crítico para, más adelante, realizar una producción de carácter informalista, en la línea del expresionismo abstracto.

---

<sup>48</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 70.



Imagen 3. Alfonso Parra. *Personación LVI*, 1971. 146 x 97 cm.  
Obra en el Museo Contemporáneo de Madrid. Centro Reina Sofía.

Dentro de la estética del realismo hay un abanico más amplio en cuanto al arte de temas sociales realizado por artistas de Albacete. En primer lugar, nos queda constancia de parte de la obra realizada por artistas como Godofredo Giménez (Albacete, 1933) o Ángel González de la Aleja (Daimiel, 1932 – Madrid, 2012) a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. En estos casos existe un componente más empático que reivindicativo a la hora de abordar el contenido social de la obra. Posteriormente, el lenguaje realista irá adoptando un mayor compromiso político y tratamiento intencionado del tema social como vía de denuncia en la obra de artistas como Juan Miguel Rodríguez Cuesta (Mortilleja, 1946), lo mismo sucedería desde una estética más orientada hacia el expresionismo con la obra de Nicasio Cañaveras (Casas de Lázaro, 1946).

## 1.2. Contexto cultural de Albacete durante el franquismo

Tradicionalmente, la condición de Albacete como provincia del extrarradio, había supuesto ir a la zaga en lo que iniciativas culturales se refiere. Esta situación se vio agravada por el impacto que tuvieron sobre

ella las drásticas consecuencias de la Guerra Civil y la instauración del régimen franquista, terminando con el breve sueño de modernidad con el que pudo vivir la ciudad en torno a 1936. En esta misma dinámica, la situación socioeconómica de la mayoría de la población y la atmósfera de desolación que envolvía la provincia y a su capital en las primeras décadas de la posguerra, fue poco favorable a la aparición de cualquier actividad vinculada al ocio o la cultura. A este hecho, es necesario añadir las enormes diferencias existentes en el plano cultural en función de la condición socioeconómica de sus habitantes. Así, durante el periodo de autarquía, en las décadas de los cuarenta y principios de los cincuenta, el entorno provincial no supuso el caldo de cultivo más proclive para el desarrollo de una vida cultural capaz de llegar a todas las capas sociales. Queda una buena noción de esta realidad en las memorias del poeta Antonio Martínez Sarrión donde, poniendo de manifiesto las desigualdades existentes en la ciudad, afirma refiriéndose a un barrio cercano a la calle Tejares:

Se topaba el paseante con un sólido frente de casas de encalado adobe, manchegas típicas, que cortaban el paso contribuyendo a establecer la línea divisoria entre las dos ciudades: la respetable y la “baja” [...].

Hasta que vi documentales sobre los hacinamientos urbanos del Tercer Mundo, mi imagen de la pobreza, la suciedad, el desamparo y la explotación fue siempre aquel dantesco pasadizo [...], tras aquella travesía sobrecogedora y a la vez mágica, porque revelaba un pueblo de espectros subhumanos, el cual, al menos así de denso y aglomerado, yo ni podía suponer a pocos metros de mi casa<sup>49</sup>.

En este ambiente de desigualdad, sería sobre el que comenzarían a surgir los indicios de una futura vida cultural, dentro de las posibilidades del Albacete de aquel entonces y con un marcado elitismo en la inmensa mayoría de los casos, estando planteadas por y para la burguesía afín al régimen. Por lo tanto, el pausado incremento de iniciativas culturales que irían apareciendo durante las décadas de los cincuenta y los sesenta,

---

<sup>49</sup> Antonio Martínez Sarrión, *Infancia y Corrupciones (Memorias I)*, (Madrid: Alfabeta, 1993), 103.

no constituyeron un desarrollo cultural generalizado en una provincia en la que los efectos del Plan de Estabilización Económica habían comenzado a repercutir en un abandono del medio rural provocando un descenso en la población<sup>50</sup> a nivel provincial, mientras aumentaba el número de habitantes de la capital. Al mismo tiempo, la escasa promoción cultural, ya fuese de iniciativa privada o de respaldo público, no disolvió la línea que separaba una cultura burguesa de una popular demandada desde determinados sectores de las clases bajas.

Como señalábamos, la aparición de esa vida cultural, en su mayor parte delimitada a las clases altas, tendría que esperar a una leve recuperación económica que comenzaría a notarse desde mediados de los años cincuenta. A partir de estos momentos, la provincia de Albacete comenzará a presenciar la aparición de lentas transformaciones en materia cultural. Nos referimos con ellas, en palabras de Rubí Sanz, en torno a cómo y en qué situaciones se han desarrollado la oferta para el aprendizaje y el disfrute, englobando los campos de las artes plásticas, escénicas, literarias, investigadoras y de la enseñanza. Debemos plantearnos en este sentido, el desarrollo de otras “culturas” y el papel que juegan en su manifestación las circunstancias históricas, actuando como eje vertebrador de las inquietudes de una serie de personas procedentes de sectores sociales a los que les había sido restringida.

En aquellos momentos, las infraestructuras de la ciudad destinadas al desarrollo de actividades culturales se limitaban al edificio de la calle Isaac Peral, en el que se encontraba la Casa de Cultura desde el año 1958. En dicho edificio, convivieron hasta 1978 el Archivo Histórico Provincial, el Museo de Albacete, la Biblioteca Pública y un salón de usos múltiples. En el entorno provincial, la mayoría de las localidades, no verían la creación de sus Casas de Cultura hasta la década de los ochenta,

---

<sup>50</sup> Instituto Nacional de Estadística (INE). Según los datos censales, la población de la provincia de Albacete descendió desde los 397.100 habitantes del censo de 1950 a 335.026 en 1970. Debe tenerse en cuenta que, para el mismo periodo, la población española crecería desde 28.117.873 habitantes hasta 34.032.801.

quedando el Teleclub como único espacio destinado a la cultura en esos lugares.

Fuera de estas instalaciones públicas, las únicas actividades eran las que tenían lugar en locales privados, destinadas como señalábamos anteriormente, a un público muy exclusivo. Tales son los recitales de piano, exposiciones y conferencias del *Casino Primitivo*, el único lugar abierto al público de Albacete en el que por aquel entonces se disponía de un piano, donde los intérpretes ejecutaban piezas clásicas, con frecuencia algunas de las *Polonesas* de Chopin. Así mismo, en 1961 vería la luz el *Cine Club Clavileño*, como espacio destinado a la proyección de películas y abierto al entorno más próximo de sus socios fundadores. Dicho Cine Club era heredero de otro predecesor cerrado por el Gobernador Civil. Igualmente, las tertulias del *Gran Hotel*, que más tarde se trasladaron al *Café Milán*, *Bar Salas* y otras dependencias, ofrecerían hasta hace unos años el lugar de encuentro de algunas de las personas más destacadas de la cultura albacetense. Estas tertulias permitieron la posibilidad de diálogo, e incluso cátedra, dentro de un limitado círculo de personas con vocaciones de tipo literario, filosófico o artístico. Algo similar ocurría con las reuniones culturales celebradas desde la década de los cincuenta en casa de Victoria Gotor. En ellas se daban cita una serie de personas para disertar sobre temas culturales y a quienes esta anfitriona prestaba libros de autores internacionales<sup>51</sup>, como Proust, haciendo posible el acceso de algunos jóvenes albaceteños a obras fundamentales de la literatura universal.

Más centrada en la promoción de las artes plásticas, era la labor realizada en la *Cueva de Leña* en la localidad de Chinchilla que, en un local habilitado en las Cuevas del Agujero, número 17; cumplía la función de galería de arte. Este espacio propició la posibilidad de realizar con regularidad exposiciones de pintura, aunque limitada a una serie de artistas cercanos a sus propietarios: Carmina Useros y su esposo, Manuel Belmonte. Abierta a un espectro más amplio, funcionaría en la ca-

---

<sup>51</sup> Godofredo Giménez Esparcia, entrevista con el autor, 8 de febrero de 2014.

pital desde 1961 la *Galería Estudio*, creada por iniciativa del pintor José Antonio Lozano (Yeste, 1919 – Albacete, 2014), cuya figura representó un papel más importante en la promoción de la obra de los jóvenes artistas de Albacete.

Uno de los elementos más determinantes en el desarrollo del panorama cultural albacetense a partir de las primeras décadas del franquismo, estuvo encarnado por el sector editorial. Ya desde mediados de los años cincuenta se había iniciado la proliferación de revistas literarias en la capital, una actividad que irá adquiriendo mayor importancia con el paso de los años. El inicio de este nuevo periodo de la edición en la posguerra de Albacete tiene lugar con el retorno de revistas que habían interrumpido su actividad con motivo del conflicto bélico de 1936, como *Ágora* y *Altozano*. En el año 1959 aparece por primera vez la revista de creación literaria *Cal y Canto* bajo la dirección de Antonio Gómez Picazo, con José María Blanc Garrido y Ramón Bello Bañón, entre otros, a cargo de la redacción. Esta revista, financiada por la Diputación de Albacete, contaba con ilustraciones de artistas plásticos como Godofredo Giménez, García-Saúco, Gregorio Prieto y Ortiz Sarachaga. En ella se publicaron ensayos de autores locales como Antonio Martínez Sarrión y también nacionales, como José Luis López de Aranguren, Pedro Laín Entralgo o Julián Marías. La aparición de esta publicación supuso un impulso a la creación artística de la provincia que ahora contaba con un medio de difusión accesible a un abanico de artistas más amplio.

Si hasta estos momentos la mayor parte de la promoción cultural estuvo en su mayor parte destinada a un público muy exclusivo, es cierto que en las mismas fechas se produjeron una serie de circunstancias que tendrían efectos posteriores sobre el desarrollo de una cultura de carácter popular. Tal es la creación de la Escuela de Magisterio en 1960, posibilitando el acceso de muchas personas a una educación superior sin verse en la obligación de salir de Albacete, solventando en cierta medida, uno de los problemas a los que se enfrentaba la provincia, como lo era el acceso a la formación por parte de sus habitantes. Esta posibilidad se vería reforzada en 1973 con la creación del centro asociado de la Universidad Nacional de Estudios a Distancia.

En cualquier caso, la promoción de la vida cultural destinada a un público popular en la provincia estuvo supeditada a algunas dinámicas de carácter general que tendrían lugar de acuerdo a las propias características de Albacete. Si en el ámbito nacional pudo obtenerse un mayor margen de maniobra a través de las coyunturas diplomáticas que se atravesaban, en el entorno local las posibilidades estuvieron mucho más limitadas.

Las vías para salir de este cerco estuvieron proporcionadas, en gran medida, por la renovación originada en algunos sectores de la Iglesia a partir de la celebración del Concilio Vaticano II en 1962 y la promulgación de la Ley de Asociaciones de 1964. Con el objetivo de crear nuevos cauces de participación en la vida cultural, comenzarían a surgir a partir de esa fecha asociaciones culturales, filatélicas, teatrales, deportivas, musicales, folklóricas, taurinas, vecinales o cineclubs. Las cifras establecidas para el periodo comprendido entre 1966 y 1977 determinan la creación de un total de ochenta asociaciones en la provincia de Albacete. Estas iniciativas permitieron nuevas posibilidades de acceso a la cultura sin la necesidad de afiliación a organizaciones pertenecientes al *movimiento*, como Falange o Sección Femenina. La proliferación de estas asociaciones iría favoreciendo la reunión de colectivos con unas preocupaciones sociales e ideológicas comunes, propiciando en algunos casos el foco de creación de un arte de compromiso y denuncia.

A estas dos nuevas circunstancias determinantes en la vida cultural a nivel nacional y provincial –Ley de Asociaciones y renovación de la institución eclesiástica– hay que añadir la entrada de otras entidades e instituciones en ese panorama cultural. Por ejemplo, desde el Comité Central del PCE se iniciaría la apuesta por nuevas estrategias desde 1961. En el caso de Albacete, este cambio de estrategia se encaminó hacia la infiltración y la influencia sobre las asociaciones, también las de carácter eclesiástico, sirviéndose de este instrumento para procurarse un mayor número de adeptos entre los miembros del movimiento obrero católico y abrirse camino hacia una actuación encu-

bierta dentro de los sindicatos verticales<sup>52</sup>. Para comprender en qué términos fue gestándose este proceso es necesario remontarnos al origen del asociacionismo católico en la provincia. Como decíamos anteriormente, el Concilio Vaticano II se abrió con cierta simpatía hacia la clase obrera. El interés que el papa Juan XXIII mostró por este colectivo sería uno de los desencadenantes de la progresiva ruptura que iría produciéndose entre una parte del clero español y el régimen franquista. Al mismo tiempo, esta circunstancia iría haciendo más proclive el acercamiento de una parte de la institución eclesial hacia algunos sectores y organismos del movimiento obrero. El papel del movimiento obrero dentro de la Iglesia comenzará a hacerse más importante con la creación de las Juventudes Obreras Católicas (JOC) y la Hermandad de Obreros de Acción Católica (HOAC)<sup>53</sup>. La sensibilidad por los trabajadores y la problemática de ese colectivo existente en ambas asociaciones, motivaron el establecimiento de contacto entre estas organizaciones y otras propias del movimiento obrero ajenas a la Iglesia, como el PCE. Por otro lado, es necesario remarcar que esta renovación de la Iglesia orientada a las nuevas mentalidades nacidas desde el Concilio no contó con un apoyo intencionado por parte de la diócesis. En el caso de Albacete, los años del obispo Tabera no supusieron la adecuación a estas reformas, incluso las orientaciones del propio obispo estaban enfocadas a un ensalzamiento de las consignas franquistas y del nacionalcatolicismo. Esta situación tampoco cambiaría con la llegada al obispado de Ireneo García Alonso en 1969. Aunque en este segundo caso, las bajas estadísticas de religiosidad y la presencia de un clero mayoritaria-

---

<sup>52</sup> Daniel Sánchez Ortega, «Una aproximación al estudio de la oposición al franquismo en Albacete», en *II Congreso de Historia de Albacete. Vol IV: Edad Contemporánea*, coord. por Carlos Panadero Moya y Manuel Requena Gallego (Albacete: IEA y Diputación de Albacete, 2002), 345.

<sup>53</sup> La HOAC de Albacete aparece en los años cincuenta, nutrida especialmente por los trabajadores de la Maestranza aérea de la base militar de los Llanos y con una fuerte conexión con la HOAC nacional. Véase: Sánchez Ortega, «Una aproximación al estudio de la oposición al franquismo en Albacete», 344-347.

mente joven<sup>54</sup>, acabarían motivando su moderación. El protagonismo de esos cambios perteneció a los *curas obreros* que comenzaban a manifestar la protesta a través de movimientos de base católica como JOC y HOAC, llegando a ocasionar enfrentamientos entre estos movimientos obreros y los movimientos católicos tradicionales<sup>55</sup>.

Al igual que este reducido grupo del sector eclesiástico, el asociacionismo, nacido de la Ley de 1964, representó en determinadas ocasiones un papel muy importante en la difusión y el acceso a la cultura, además del lugar desde el que organizar buena parte de la oposición antifranquista. Tal fue el caso de la asociación cultural *Amigos de la UNESCO*, que sirvió de vehículo y cobertura para las actividades del Partido Comunista. El movimiento vecinal supondría otra importante vía de acción del PCE, especialmente en los barrios de la capital con un nivel socioeconómico más bajo, como el de Pedro Lamata.

A finales de la década de los sesenta, surgen otras iniciativas globales en el plano cultural bajo los programas de entidades como la Caja de Ahorros de Albacete que, fundada en 1959, se dedicaría a la financiación de eventos culturales desde 1968. Ya en los años setenta, irían aumentando las iniciativas de índole cultural, como el grupo de poetas *Alcor* en 1973 y la revista *Al-Basit* en 1975, centrada en la investigación y germen del actual Instituto de Estudios Albacetenses. En el mundo de la información, la prensa local encontraría un nuevo espacio para la información pública con la creación del diario *La Verdad* en Albacete en 1973 a cargo de la Editorial Católica EDICA. Su aparición supondría la introducción de mayor pluralidad en la información en la prensa escrita que hasta entonces sólo contaba con *La*

---

<sup>54</sup> Manuel Ortiz Heras, «La Iglesia en una Diócesis joven. Ambigüedad y control de la jerarquía ante los cambios», en *De la cruzada al desenganche: la Iglesia española entre el franquismo y la transición*, coord. por Manuel Ortiz Heras y Damián Alberto González Madrid (Madrid: Sílex, 2011), 251.

<sup>55</sup> Ortiz Heras, «La Iglesia en una Diócesis joven. Ambigüedad y control de la jerarquía ante los cambios», 257.

*Voz de Albacete* y las publicaciones mensuales recogidas en *Crónica de Albacete*.

La disposición de espacios privados enfocados a la realización de actividades culturales de carácter popular y abiertas a un público general, no tuvo lugar hasta la entrada de la década de los setenta. El primer establecimiento de este tipo fue la *Librería Delta* creada en 1972 por un grupo de socialistas procedentes de ambientes universitarios. A pesar de que sus creadores no participaban de militancia en ninguna organización de oposición a la dictadura, organizaron en sus locales exposiciones de pintura, veladas literarias y recitales que, a menudo tuvieron un marcado carácter social. Este tipo de iniciativas vería su continuidad en septiembre de 1975 con la apertura de la *Librería Popular*. En este caso se trató del proyecto de un grupo de personas con un claro interés por promocionar y difundir la cultura entre un público con una ideología de izquierda y con inquietudes culturales en general. En ella se realizaron exposiciones de artistas de la talla de Antonio Saura y conferencias de la mano de importantes personalidades del sindicalismo y la izquierda española como Marcelino Camacho, Ramón Tamames o Nicolás Sartorius. La actividad de la librería y galería *Popular* se iniciaría por un colectivo de doce personas con una vinculación importante con el PCE y movimientos socialistas de izquierda. Su gestión y organización en los años inmediatos a su apertura dependió de Ignacio Martínez, ocupando esa función posteriormente Fernando Andrés. Al trabajo de estas personas durante el horario de apertura al público de la librería, se unía la colaboración del resto de sus impulsores tras el cierre, combinando las tareas propias de una librería con la organización de otras actividades como reuniones de carácter político o planificación de actividades culturales de denuncia<sup>56</sup>, constituyendo uno de los espacios de reunión más importantes de cara a la oposición contra el franquismo en Albacete.

---

<sup>56</sup> Ángel Collado (actual propietario de la Librería Popular), entrevista con el autor, 17 de mayo de 2014.

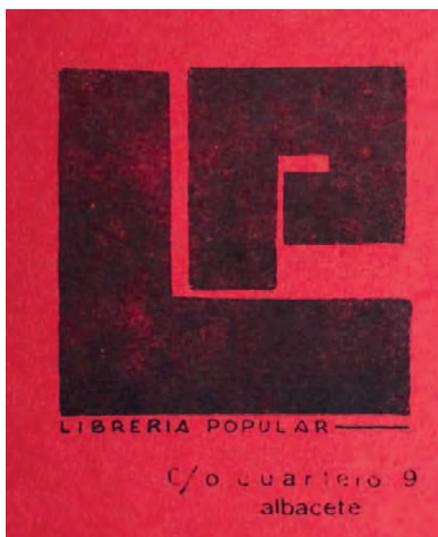


Imagen 4. Logotipo de la Librería Popular en una impresión de 1975.

Si las posibilidades de desarrollo de una cultura del antifranquismo y la denuncia social estaban prácticamente imposibilitadas, dadas las características de la provincia y su capital, esta situación encontraría una salida importante con la inauguración de este establecimiento, coincidiendo con los últimos meses del franquismo y con uno de los momentos de mayor conflictividad social y laboral en la provincia. Serían sobre todo las actividades desarrolladas en este local, aunque sin olvidar también la importancia de otras, como las llevadas a cabo en el *Cineclub del Seminario Diocesano* o las exposiciones y recitales que comenzarían a tener lugar en *El Nido de Arte*, las que hicieron posible un arte y una cultura crítica durante los últimos meses de vida del dictador y la posterior transición.

La realización de una actividad de compromiso social o político constituyó en todo momento un elemento de oposición al régimen y a sus preceptos culturales. Ambos hechos supusieron de entrada la prohibición, silenciamiento y condena oficial de cualquier tipo de actividad que excediese a los límites impuestos por el aparato censor franquista, así como todas aquellas no dependientes de él o la Iglesia. Para sortear los múltiples obstáculos de control impuestos mediante las instituciones

gubernativas, fue necesaria la búsqueda de cauces que contasen con el respaldo oficial. En esta forma individual de abrirse camino entre las restricciones de la censura fue necesario el uso de vínculos con personas o instituciones que gozaban de una mayor permisividad.

### **1.3. Movimientos sociales a finales del franquismo**

De forma paralela a este desarrollo del panorama cultural de Albacete durante las últimas décadas del franquismo, encontramos un trasfondo en el que los movimientos sociales irán adquiriendo un papel cada vez más relevante y una intensidad creciente. En este clima de cambios que comenzaban a surgir tanto a nivel nacional como local, no es posible separar las manifestaciones artísticas de tintes sociales y comprometidas de una serie de fenómenos que, como ya señalamos anteriormente, ejercieron una determinada influencia sobre ellas. De hecho, algunos de los artistas que aquí nos ocupan, han manifestado su manera de concebir el papel del artista como el de un cronista del tiempo que le ha tocado vivir<sup>57</sup>.

Durante los últimos años sesenta y los primeros setenta, la provincia de Albacete se convirtió en el escenario de una serie de reivindicaciones, protestas y situaciones de conflictividad social y laboral. Estos acontecimientos constituyeron un clima de agitaciones sociales y políticas que marcaron una diferencia significativa con respecto a la situación de las décadas anteriores. A pesar de la notable capacidad disuasoria del aparato franquista, las huelgas de trabajadores comienzan a ser un fuerte medio de protesta y reivindicación. Además de la disconformidad con la realidad en que se veían obligados a vivir, la apertura hacia el exterior y el testimonio de muchos trabajadores europeos o emigrantes españoles hacían cada vez más conscientes a los obreros españoles de sus duras condiciones laborales, así como de los bajos salarios que percibían. Al mismo tiempo, la industrialización y la sociedad de consumo les ofrecían nuevos productos que adquirir y formas de ocio a las que acceder.

---

<sup>57</sup> Juan Miguel Rodríguez Cuesta, entrevista con el autor, 7 de junio de 2014.

En un artículo publicado por el colectivo *Sagato* en 1976 se recogía el incremento que habían sufrido las huelgas y la conflictividad laboral entre 1965 y 1974. En el caso de España el incremento de días laborales perdidos en dicho intervalo de tiempo fue de un 709,3 %, del mismo modo, para este periodo la conflictividad aumentó en un 845,3 %<sup>58</sup>. Este comportamiento continuaría en alza, según las mismas estadísticas para el periodo que va desde 1974 a 1976, donde el incremento de días laborales perdidos a causa de huelgas fue de 454,03 %, un incremento más significativo si cabe al considerar que se trata de un intervalo de sólo dos años. Detrás de estos datos se encontraban el descontento albergado por los trabajadores de múltiples sectores, que veían en la protesta una vía hacia la equiparación de su situación laboral con las que existían en los países capitalistas.

El origen de estas vías de cambio social podría explicarse a través de múltiples coyunturas de carácter local y nacional. En general, este impulso del movimiento obrero dio sus primeros pasos motivado, además de por la situación de malestar de los colectivos más desfavorecidos, por una serie de iniciativas propias del aperturismo. Así, podemos ver limitadas reformas por parte del régimen franquista, que contribuyeron a crear la percepción de un nuevo escenario. Tal es la promulgación de la Ley de Convenios Colectivos de 1958 que permitiría a empresarios y trabajadores la capacidad de negociar las condiciones laborales, dando lugar al pacto de estas entre la patronal y la Organización Sindical, aunque tuviesen siempre lugar al margen de los trabajadores<sup>59</sup>. Algo similar a lo ocurrido con la Ley de Convenios Colectivos en el ámbito laboral, vendría a suponer en lo económico el Plan de Estabilidad Económica de 1959, que pretendió aliviar la situación de precariedad y pobreza extrema características de las décadas autárquicas. La estrategia en este caso pretendió sentar las bases para el nacimiento de una sociedad de consumo de sello franquista que ha pasado a la historia con el nombre de “desarrollismo”. Si bien, en el caso de

<sup>58</sup> *La Verdad*, 1 de agosto de 1976.

<sup>59</sup> Pere Ysàs, «¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío», *Ayer* 68/2007 (4) (2007): 41.

la provincia, este Plan significó más un aumento del abandono del medio rural, que una mejora de la situación económica<sup>60</sup>.

A partir de estos hechos, el movimiento obrero comienza una actividad cada vez más presente en el mundo laboral, tratando de ganar terreno al verticalismo impuesto por el régimen. Este movimiento tendrá un desarrollo de mayor celeridad a partir de la victoria de Comisiones Obreras en las elecciones sindicales de 1966, el mismo año en el que el referéndum para renovar el mandato de Franco daba comienzo al período de “Democracia Orgánica”. A este inicio de tímidas reformas aperturistas habría que añadir las promulgaciones de la Ley de Prensa de 1966 o la Ley de Libertad Religiosa de 1967. Se han descrito estas iniciativas franquistas como un intento de maquillaje ante el abismo que se iba formando entre las anticuadas disposiciones del régimen y las que los tiempos exigían<sup>61</sup>. En cualquier caso, la necesidad de asimilar las nuevas realidades nacidas de dichas transformaciones y de encauzar las movilizaciones sociales de los años cincuenta y sesenta supuso cambios en el perfil de las instituciones y en las estrategias políticas de la propia dictadura<sup>62</sup>. Por el lado opuesto, algunas de las reformas emprendidas por el franquismo contribuirían a avivar la situación de incomodidad entre las clases trabajadoras. Tales son los ejemplos de la Congelación Salarial de 1967 y la suspensión de la negociación colectiva hasta el año 1969. Ambos fenómenos de carácter nacional tendrían un fuerte impacto en la provincia, expresado a través del descontento de trabajadores del metal, ferroviarios de RENFE, el sector bancario y la construcción<sup>63</sup>. Vemos un comportamiento similar en los trabajadores del sector del calzado en

<sup>60</sup> Óscar Martín García, *A tientas con la democracia. Movilizaciones y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977* (Madrid: Catarata, 2008), 47.

<sup>61</sup> Mangini, *Rojos y...*, 201.

<sup>62</sup> Joe Foweraker, *La democracia española. Los verdaderos artífices de la democracia en España* (Madrid: Arias Montano Editores, 1990), 106-110.

<sup>63</sup> Óscar Martín García, «Albacete: de la “Balsa de Aceite” a la conflictividad social», en *Movimientos sociales en la crisis de la dictadura y la transición: Castilla-La Mancha, 1969-1979*, coord. por Manuel Ortiz Heras (Ciudad Real: Almod Ediciones de Castilla-La Mancha, 2008), 43.

Almansa, que se manifestaban a través de la HOAC<sup>64</sup>. Este malestar acreó una serie de actos de protesta que iría haciéndose más intenso en la década de los setenta. El desacuerdo por parte de los trabajadores con respecto a su salario y condiciones laborales constituyó la causa de esos primeros conflictos. Aunque dadas las circunstancias de dispersión y fuerte control, no fue posible la existencia de prolongadas huelgas en provincias como Albacete, nos queda noción del afloramiento de múltiples vías anónimas de protesta. Tales son el uso del absentismo, la disminución voluntaria del rendimiento e incluso la ejecución de destrozos, sabotajes y hurtos como medios de reivindicación clandestina, frente a la imposibilidad de la manifestación abierta o protesta pública<sup>65</sup>.

Paralelos a estos conflictos, la oposición antifranquista comienza a organizarse, especialmente en la capital. En las primeras décadas de los años setenta comienzan a aparecer en la capital pequeños colectivos trotskistas, leninistas y maoístas, provenientes del movimiento estudiantil. A partir de ellos se originaría la Joven Guardia Roja y otros grupos libertarios.

#### **1.4. Artes plásticas en Albacete. La aparición de temas sociales y de protesta en la pintura**

El panorama artístico de la provincia de Albacete durante estas décadas, al igual que analizábamos anteriormente para la cultura en general, se encontró entre uno de los más desfavorecidos de España. Hasta mediados del siglo XX era una provincia cuya única tradición plástica se remontaba a la creación de la Escuela de Artes y Oficios en 1908. La escasez de alicientes e iniciativas culturales de entidad pública mantenían a la provincia en un estado de sequía. La difícil situación económica y

<sup>64</sup> Martín García, «Albacete: de la “Balsa de Aceite” a la conflictividad social», 43.

<sup>65</sup> Véase: Manuel Ortiz Heras, «De los productores de la dictadura a los trabajadores conscientes de la democracia en Castilla-La Mancha (1939-1997)», en *Movimientos sociales y Estado en la España Contemporánea*, Manuel Ortiz Heras, David Ruiz González e Isidro Sánchez Sánchez (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001), 565-605.

social; así como la incertidumbre política en que se vivía no constituían tampoco el caldo de cultivo adecuado para una producción artística considerable. Todos estos hechos, junto con la condición de Albacete como provincia olvidada, se tradujeron en una escasez de oportunidades de cara a la formación de artistas. En este contexto que describimos, la actividad plástica de la provincia no comenzaría a desarrollarse hasta bien entrada la década de los cincuenta<sup>66</sup>, quedando la excepción de Benjamín Palencia.

El inicio de esta producción plástica albacetense está estrechamente vinculado al incremento de Pensiones artísticas y Becas de Bellas Artes que concede la Diputación<sup>67</sup>, especialmente entre los períodos 1943-1950 y sobre todo 1950-1972. Estas últimas, tienen una mayor relevancia de cara a nuestro objeto de investigación, ya que tendrían como destinatarios a algunos de los artistas que años más tarde dedicarían a los temas sociales una parte de su obra, como Juan José Gómez Molina, Juan Cuenca Escribano, Godofredo Giménez, Juan Amo Vázquez, M<sup>a</sup> Luz Ródenas Núñez o Juan Miguel Rodríguez Cuesta. Gracias a estas ayudas, varios jóvenes artistas de la provincia tuvieron la ocasión de acceder a una formación de primer nivel en centros de otras zonas del país, principalmente la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y la Escuela de Bellas Artes de San Carlos, en Valencia. El hecho de que estos artistas realizasen su formación en el exterior explica que una parte de su obra se realizase también fuera. Las primeras generaciones de estos becados sería el origen de un foco de abstracción a nivel provincial desde principios de la década de los sesenta, de forma paralela al movimiento abstracto de Cuenca. En esta primera toma de contacto con el arte de vanguardia, tenemos a Roberto Ortiz Sarachaga (Albacete, 1929), Alfonso Quijada (Valdeganga, 1937 – Albacete, 1994), Abel Cuerda (Albacete, 1943), José María Martínez Tendero (Albacete, 1947), Pilar Belmonte Useros (Albacete, 1952) o Julián Jaén (Yeste, 1943). Influidos por la estética renovadora de Pedro Castro (Albacete, 1940 – Albacete, 1976).

<sup>66</sup> Cadarso Vecina, «Provincia de Albacete», 104.

<sup>67</sup> Cadarso Vecina, «Provincia de Albacete», 105.

Además del comienzo de un desarrollo de las artes plásticas, estas estancias formativas fuera de Albacete supusieron la vía para que algunos de nuestros artistas mantuviesen contacto con ciertas personalidades del arte de vanguardia en aquellos momentos. Esta toma de contacto representó en muchos casos la apertura hacia nuevas ideologías y situaciones sociales desconocidas para quienes habían crecido en el humilde entorno rural de la posguerra albacetense. Así, las estancias que las nuevas vicisitudes socioeconómicas van favoreciendo a través de becas, hicieron posible el establecimiento de vínculos, más o menos estrechos, de algunos de estos jóvenes con aquellos artistas antifranquistas a los que la guerra o el régimen no había eliminado o forzado al exilio.

En el mismo sentido, la creación por parte de la Diputación del galardón “Molino de Bronce” en 1954, sustituido por el “Molino de Plata” en 1969, constituyó un importante aliciente a la creación de aquellos artistas de Albacete que concurrían a la Exposición Manchega de Artes Plásticas celebrada en Valdepeñas, imponiéndose como el premio artístico de mayor prestigio en la provincia. Además de esta contribución en un certamen regional, la Diputación de Albacete también aportó dotación económica para determinados premios de exposiciones en el ámbito nacional, tales como el “Premio de la Exma. Diputación de Albacete” entregado en algunas de las ediciones de la Exposición Nacional de Bellas Artes, celebrada hasta 1968<sup>68</sup>.

Las primeras iniciativas de carácter privado, en lo que a la promoción de las artes plásticas de estas fechas se refiere, podrían ubicarse en la creación en 1961 de la *Galería Estudio* en la calle Carcelén<sup>69</sup> que, propiedad del pintor José Antonio Lozano, comienza su andadura con una exposición de Benjamín Palencia. Esta galería se convertirá en un

<sup>68</sup> Pascual Clemente López, «La Diputación de Albacete como mecenas de las Artes Plásticas en la provincia», en *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo (1909-1978)*, coord. por Rubí Sanz Gamo (Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, 2014), 50-65, 60.

<sup>69</sup> Cadarso Vecina, «Provincia de Albacete», 104.

importante punto de encuentro de los artistas albacetenses. Pese a no existir intención por la promoción de los temas de denuncia a través del arte por parte de su propietario<sup>70</sup>, encontramos en ella un precedente de gran interés en lo que a la puesta en marcha del desarrollo de las artes plásticas de estos años se refiere. Desde el momento de la creación de la *Galería Estudio*, va configurándose en torno a la figura de José Antonio Lozano un grupo de artistas<sup>71</sup>, ampliando el grupo de pintores abstractos al que hacíamos referencia unas líneas más arriba. Dentro de dicho grupo podemos ubicar a los artistas Juan Amo Vázquez, Ángel González de la Aleja, Roberto Ortiz Sarachaga, Martínez Tendero, Godofredo Giménez, Alfonso Quijada, Pedro Castro, Abel Cuerda y Pilar Belmonte Users. Salvo algunas excepciones e indicios claros de compromiso en algunos de sus componentes, la proximidad de otros con algunas instituciones pertenecientes al *movimiento* favoreció un respaldo importante a este grupo por parte del régimen que contó con más posibilidades a la hora de desarrollar su carrera artística y difundir su obra. En cualquier caso, no podemos obviar la calidad de la producción de esta serie de artistas que marcarían un momento decisivo en la pintura albacetense.

Esta producción iría adquiriendo importancia a lo largo de los años sesenta para alcanzar su punto álgido en febrero de 1974 con la realización de la exposición *Presencia actual de la pintura de Albacete* en la Galería Serrano de Madrid. La realización de esta exposición supone un hito fundamental en la pintura de la provincia, así como una gran oportunidad de proyección a nivel nacional de la creación de artistas de Albacete, condenada al olvido hasta aquellos momentos.

---

<sup>70</sup> Nicasio Cañaveras, entrevista con el autor, 3 de marzo de 2014.

<sup>71</sup> Andrés Gómez Flores, entrevista con el autor, 5 de abril de 2014.

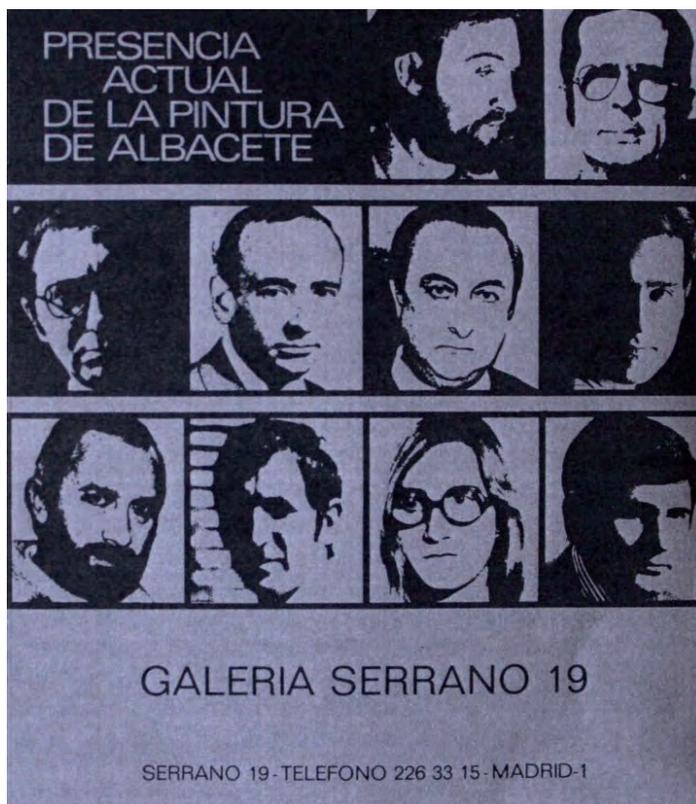


Imagen 5. Portada del Catálogo de la Exposición *Presencia Actual de la Pintura de Albacete* realizada en la Galería Serrano de Madrid en 1974.

El segundo motivo de reconocimiento de este grupo, más en concreto de José Antonio Lozano, está más vinculado a la aparición de temas de denuncia Social en la pintura de Albacete, aunque no de forma intencionada. Este reconocimiento pasa por la importante labor de mecenazgo que realizó desde la *Galería Estudio*, proporcionando un lugar de exposición –que se extendería hasta 1990– y la consiguiente difusión de la obra de prácticamente todos los artistas de Albacete. Así, en la citada galería se ofreció también la ocasión de exponer a artistas comprometidos políticamente como Nicasio Cañaveras o Juan Miguel Rodríguez Cuesta. Igualmente, su posibilidad de mediación de cara a la concesión de las mencionadas becas de Diputación dotó de la oportunidad de formación a otros artistas que no formaban parte de este grupo.

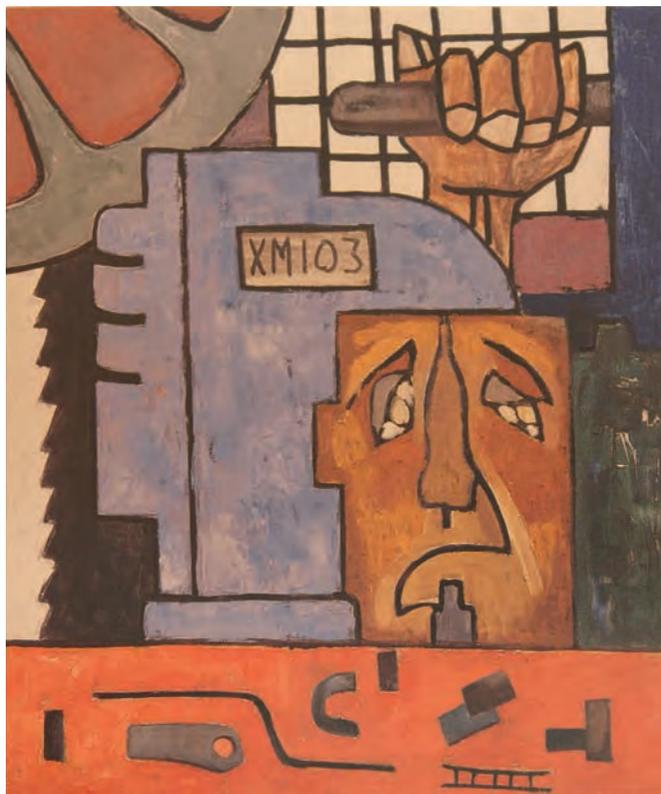


Imagen 6. Godofredo Giménez. *Hombre y máquina*, 1958.  
Óleo sobre lienzo. 56 x 46 cm. Colección particular.

En este orden de cosas, los temas sociales en la pintura de Albacete dejarían sus precedentes a finales de los años cincuenta con algunas obras a través de cuya temática se reflejaría una empatía con colectivos desfavorecidos o el testimonio de la situación y condiciones de vida existentes en determinados entornos rurales. Preferimos hacer referencia al carácter social de estas obras por encima de una intencionalidad de denuncia por parte del artista, ya que con ellas se pretende más un acercamiento del espectador, así como del propio artista, a las realidades individuales de las personas y paisajes que aparecen en las mismas. El lenguaje que predomina en este tipo de creaciones es un realismo de tintes vanguardistas, cuyo mejor ejemplo encontramos en la obra de Godofredo Giménez, quien en ocasiones opta por una aproximación hacia composiciones de marcado carácter geométrico de influencia constructivista

como en la obra *Obrero y máquina*, de 1958, en la que el artista trata de mostrar cómo, a modo de simbiosis forzosa, los trabajadores de las fábricas se ven obligados a convivir durante sus largas jornadas laborales con una serie de elementos propios de la industrialización. En este realismo de vanguardia también cobra importancia la obra de Francisco Fernández Reolid y la de Ángel González de la Aleja, con cierta deformación hacia el surrealismo. En estos casos se recurre a la recreación de paisajes que evocan atmósferas capaces de transmitir esa sensación de marginalidad hacia el espectador.

Desde finales de los sesenta e inicios de los setenta la pintura social albacetense irá encontrando un carácter reivindicativo cada vez más intencionado en la figura de algunos artistas que, como Juan Miguel Rodríguez Cuesta, van a manifestar en la mayor parte de su producción de estos momentos. Se ha dado en señalar esta etapa de su carrera artística como la destinada a la pintura social<sup>72</sup>, aunque los temas comprometidos y la intención de denuncia a través de la creación artística, han sido una constante a lo largo de toda su obra. También en 1973, Nicasio Cañaveras, otro artista para en el que el compromiso político ha estado vinculado a toda su carrera, realiza su primera exposición en la Casa de la Cultura de Albacete. Entre las obras expuestas en aquel momento, ya existían algunos cuadros con un contenido social explícito.

En estos inicios de la década de los setenta, son varias las obras de Qijano que, del mismo modo, transmiten la denuncia desde un lenguaje directo. El tratamiento de esta temática en la pintura a nivel provincial nos lleva por lo tanto a hablar de un segundo grupo de artistas que comenzaría a desarrollar su obra a partir del año 1970. Encontramos en ellos, como en su obra un marcado compromiso personal y político que responde, en la mayoría de los casos, a vínculos y afiliaciones a movimientos y partidos de izquierda. Recordemos también como desde comienzos de los setenta, en el interior de la provincia toma especial rele-

---

<sup>72</sup> M<sup>a</sup> Victoria Cadarso Vecina, en «Juan Miguel Rodríguez 2002» (catálogo de exposición, Albacete: Albagraf, 2002).

vancia el papel que tendrán, en función de la razón de ser de cada una de ellas y de sus periodos de actividad, las galerías *Delta*, *Verona*, *Toscana* y *Popular*. La posibilidad de exponer y difundir la obra de artistas, ya fuesen de Albacete o no, contribuiría a aumentar el número de exposiciones proporcionando nuevos espacios destinados a tal fin distintos de la Casa de Cultura, la Sala de la Caja de Ahorros de Albacete, el Casino Primitivo y la Galería Estudio.



Imagen 7. Qijano. *Le Roa*, 1972. Tinta sobre papel. 70 x 50 cm.  
Colección Soto Palacios.

En relación a la gestación y desarrollo de un arte comprometido a partir de los últimos años de vida del dictador, fue fundamental el papel que supuso la apertura de estas galerías de arte que funcionaron en los establecimientos de algunas librerías de la capital. Además de ofrecer

nuevos lugares donde exponer la obra de algunos jóvenes pintores de la ciudad y la provincia, permitieron contar con las exposiciones de artistas procedentes de otras zonas del país. En los casos de las librerías *Delta* y *Popular* encontramos ejemplos de desarrollo de una cultura politizada, con unos objetivos diferentes a los que pudo perseguir anteriormente la *Galería Estudio* o el resto de los espacios destinados a la realización de exposiciones. Al mismo tiempo, la actividad de estas galerías cumpliría una función importante al incorporar a la población a una progresiva dinámica de interés por el arte. No obstante, y como ya mencionábamos anteriormente, una buena parte de la población quedó excluida de esta dinámica. Es aquí donde comienza la primera labor social de la pintura.

Hasta estos momentos, salvo muy contadas excepciones, la mayoría de las actividades e iniciativas culturales de la ciudad habían estado dirigidas a un público bastante reducido. En el mismo sentido, la situación socioeconómica de las clases desfavorecidas supuso su condena en el plano cultural al sumarse a su escasa formación y posibilidades económicas, el reducido número de iniciativas culturales que la ciudad les ofrecía. Contra esta realidad, y la denuncia de otras injusticias, surgirían en lo sucesivo los temas de protesta en la pintura. Esta división en cuanto a gustos culturales y existencia o no del interés por el compromiso político a través de la cultura, ya había sido advertida por Rubí Sanz, al tratar la promoción de los artistas locales encauzada hacia al menos dos tipos de público: la “pequeña burguesía conservadora”<sup>73</sup> y la “progresía comprometida en ocasiones políticamente”<sup>74</sup>.

---

<sup>73</sup> Sanz Gamó, *Pintores...*, 18.

<sup>74</sup> Sanz Gamó, *Pintores...*, 18.

## 2

# Coyunturas políticas y culturales durante el proceso de transición

Desde comienzos de la transición, el plano cultural cobrará una importancia mucho mayor de la que había tenido hasta entonces. Incluso ha sido puesto de manifiesto el hecho de que una gran parte de la población percibiese el propio proceso como cultura<sup>75</sup>. Pese a que desde los meses inmediatos a la muerte del dictador la estructura y organigrama franquistas continuaron siendo el sustento gubernamental, la nueva realidad encauzada hacia el reformismo, propició un escenario de disputa por ocupar ese vacío de poder que, en cierto modo, quedaba al morir Franco.

Los cambios que se producen a partir de estos momentos harán que manifestaciones artísticas anteriores, encaminadas a estos temas de denuncia, encuentren ahora un nuevo contexto en el que desarrollarse. Aunque nos encontremos ante un proceso premeditado en el que terminaría por imponerse la reforma frente a la ruptura, es necesario ser conscientes del papel tan relevante que jugaron en esta pugna entre fuerzas los movimientos sociales, y también el mundo de las artes y la cultura. Pues si el proceso de transición desembocó en la conquista de ese vacío por quienes disponían del control de las instituciones, gracias a sus vínculos con el régimen anterior, es necesario tener en cuenta que las reformas derivadas del mismo proceso no habrían tenido la misma profundi-

---

<sup>75</sup> Carme Molinero y Pere Ysàs (coords.) *La transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia* ( Madrid: Península, 2006), 153.

dad<sup>76</sup> de no haber estado condicionadas a la movilización social de aquellos años. Aunque el nuevo modelo de Estado ya era algo premeditado, este activismo popular va a dar lugar a una realidad política y cultural diferente.

Desde 1975, la esfera política iría configurándose en torno a diversas posiciones que estarían repartidas entre marxismo, socialismos críticos, nacionalcatolicismo tecnocrático y falangistas renegados. Cada una de estas fuerzas estuvo implicada en la disputa por el control político, constituyendo al mismo tiempo un terreno de alternativas que pretendían atraer las manifestaciones culturales. Así, la cultura fue un elemento que despertó el interés de todas las fuerzas políticas del momento que, ya fuese por control, gestión o promoción, advirtieron en ella el enorme potencial que podía jugar en el proceso. Desde la percepción popular, ha sido destacado como un lugar común el clima de permisividad y libertad que por aquel entonces se respiraba, avivado en gran medida por un público optimista que vislumbraba el final de la carestía cultural en la que les habían sumido los años de dictadura. Sin embargo, tal circunstancia no ha contribuido más que a crear un mito más sobre este periodo de nuestra historia reciente. De hecho, la percepción de un contexto de apertura hacia nuevas libertades en lo social, cultural y artístico que se vivía en esos momentos, unida a otras pretensiones de carácter político, irían provocando un progresivo abandono de la movilización y el arte comprometido. Por no hablar del excesivo control y represión burocrática que se establecería como el sustituto de la censura<sup>77</sup> en estos años. Vemos así, como en lo cultural se vivió también un pulso continuo entre politización y despolitización de las artes, al igual que sucedió con la ruptura frente a la reforma en lo político. Por ello, trataremos de dejar al margen las visiones hagiográficas de la transición, interpretada como el

---

<sup>76</sup> Damián Alberto González Madrid, «La definición del cambio. Contienda política, represión y control institucional en la provincia de Albacete», en *La transición se hizo en los pueblos*, coord. por Manuel Ortiz Heras (Madrid: Biblioteca Nueva, 2016), 46.

<sup>77</sup> Véase: Pedro Oliver Olmo (coord.) *Burorepresión. Sanción administrativa y control social* (Albacete: Bomarzo, 2013).

contexto histórico más proclive para la creación artística libre de censura que hasta hace unos años se le concedía. Si bien, cuestionar la permisividad real en cuanto a libertad de expresión con la que pudo contarse en aquellos momentos, no implica negar la existencia de nuevas transformaciones en la esfera social, en general, y sobre la cultura en particular. En esta línea hacemos referencia a una valoración más crítica de este periodo de la historia de España, con la que cada vez más investigaciones intentan afrontar el mito de “La inmaculada transición”<sup>78</sup>, donde el interés por mostrarla como una ruptura total con el franquismo desde algunos sectores motivó el ensalzamiento de muchos de sus aspectos, también el cultural. Pese a ello, considerar la transición como un proceso completamente diferente a la dictadura, sería tan drástico como negar la existencia de determinados cambios.

La persistencia de elementos propios del franquismo fue una realidad más del momento, jugando un papel esencial entre las fuerzas encargadas de dirigir el proceso hacia uno u otro lado. Es así como las voces más críticas con esta mitificación del modelo han atribuido a sus reformas un

---

<sup>78</sup> El término se vincula al artículo de José Vidal-Beneyto «La inmaculada transición», *El País*, 6 de noviembre de 1995. Cada vez es más frecuente el empleo de este apelativo con la intención de cuestionar la consideración de la transición española como un proceso modélico, exclusivo y pacífico. Uno de los errores que más se señalan desde esta revisión ha sido el de ignorar cualquier tipo de conflictividad o movimientos sociales, describiendo un clima de desmovilización política y social. El papel de los movimientos sociales en la transición, junto con la atribución de su autoría a la planificación de los gobiernos tecnócratas del franquismo, el continuismo, el acatamiento del consenso por sectores antifranquistas para acceder a determinados intereses o la adopción del pragmatismo como vía conciliadora; son algunos de los temas que crean mayor debate entre los historiadores, provocando incluso divisiones entre las posturas más críticas con la historiografía tradicional de la transición. Véase: Julio Pérez Serrano, «La transición a la democracia como modelo analítico para la historia del presente: un balance crítico», en *Historia de la transición en España*, coord. por Rafael Quirosa-Cheryrouze (Madrid: Biblioteca Nueva, 2007), 61-76; y Pere Ysàs, «La transición española en la democracia: historia y mitos», en *30 años de la Ley de Amnistía (1977-2007)*, coord. por María Jesús Espuny i Tomás; Olga Paz Torres y Pere Ysàs Solares (Universitat Autònoma de Barcelona: Dykinson, 2009), 19-40.

origen más impuesto que pactado<sup>79</sup>. Contamos incluso con los testimonios de intelectuales que, habiendo mostrado una declarada afinidad al régimen en sus primeros momentos y distanciándose del nacionalcatolicismo falangista hacia la búsqueda de posturas más tecnocráticas, se hacen eco en los años iniciales de la transición sobre la continuidad de demasiados elementos franquistas. A ello, habría que añadir la permanencia de mentalidades, actitudes y modos de comportamiento en la sociedad. Es lo que Aranguren calificaría de “franquismo residual o potencial”, “reforma sin ruptura”, “vergonzante continuismo enquistado en un sistema que vacilante, indecisa, transicionalmente (sic), nos gobierna”<sup>80</sup>. También iniciarían un acercamiento al reformismo algunos exfalangistas más destacados dentro del mundo académico como Ridruejo, Laín Entralgo o Luis Felipe Vivanco. Recordemos como estas mismas personalidades ya marcaron distancias con el falangismo, en una apuesta por la tecnocracia del Opus Dei desde finales de los cincuenta.

La mitificación por parte de la opinión pública acerca de los grandes contrastes entre la escasa vida cultural durante el franquismo y el florecimiento de ésta con la llegada de la transición queda del mismo modo cuestionada en estos momentos. En primer lugar, la relación del franquismo con la cultura se basó más en el control de los hábitos culturales que en impedir su difusión, incentivando en la mayoría de los casos una cultura conformista o en el apoyo al folclore más castizo<sup>81</sup>. Tal fue la intención de ideas como los Teleclubs, pensados por Fraga a partir de la preocupación de Franco porque los obreros no permaneciesen ociosos en las tabernas. Esta función también la desempeñaban las Casas de Cultura desde 1956. Ambos, Teleclubs y Casas de Cultura, son buenos ejemplos de la relación que pudo existir con la cultura en la vida de provincias, así como el único incentivo cultural de masas promocionado desde

<sup>79</sup> «La Transición que seguimos pagando», Ramón Zallo, acceso el 4 de mayo de 2014, <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=183524>

<sup>80</sup> José Luis Aranguren, «El Precio de la vía hacia la democracia», *El País*, 30 de julio de 1978.

<sup>81</sup> Giulia Quaggio, *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986* (Madrid: Alianza, 2014), 71.

el *movimiento*. Por otro lado, el intento existente en transición de marcar distancias con el régimen franquista no tuvo siempre el efecto deseado. Pese a que con la reforma administrativa de 1977 se remplazaba el Ministerio de Información y Turismo por el de Cultura y Bienestar (suponiendo esta sustitución la eliminación de la censura) y a la vertiente democratizadora que se concede a la cultura en la Constitución de 1978, persiste todavía la existencia de posturas vinculadas a los gustos culturales propios del franquismo, así como una censura cada vez más difusa. Además, el avance en cuanto a la creación de infraestructuras destinadas a la cultura en los primeros años de la transición es muy poco relevante con respecto a la fase anterior.

Desde la Unión de Centro Democrático (UCD) de Adolfo Suarez se escogió a Pio Cabanillas Gallas para la gestión del nuevo ministerio. Durante su periodo como ministro, se esforzaría por crear un espacio reconciliador en la cultura entre la derecha, heredera del franquismo, y la izquierda, fragmentada sobre todo entre el Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y el Partido Comunista de España (PCE). Si bien, la creación de dicho espacio no pasó por condenar la represión y la censura del franquismo. La estrategia de la UCD fue, por lo tanto, un intento de emplear la cultura como elemento democratizador amparado en la idea de que ésta pudiese actuar como elemento de unificación<sup>82</sup> entre todas las secciones ideológicas existentes durante el proceso. Estos planteamientos dieron lugar a una situación en la que convivieron el esfuerzo por limpiar la ideología de las artes al mismo tiempo que se recuperan las temáticas y obras sobre la Guerra Civil y de artistas exiliados, como Rafael Alberti o Picasso, aunque sin llegar a tener esta consideración con la obra de otros antifranquistas más ideologizados como *Estampa Popular*. Así, este periodo de la UCD a cargo del Ministerio de Cultura estaría marcado por una trayectoria de contradicciones en la que se iban promulgando decretos a favor de la libertad de expresión, al mismo tiempo que se sucedían en el Ministerio

---

<sup>82</sup> Giulia Quaggio, «Del rescate del pasado a las políticas de lo efímero: democracia y Transición cultural» en *La transición se hizo en los pueblos*, coord. por Manuel Ortiz Heras (Madrid: Biblioteca Nueva, 2016), 268.

de Cultura diversas figuras del reformismo franquista que iban desde el mismo Pio Cabanillas a Ricardo de La Cierva.

La permanencia de este control hizo que algunos acontecimientos culturales –a pesar de tener la posibilidad de realizarse– estuviesen en el punto de mira de los sectores más reaccionarios. Encontramos ejemplos directos en los homenajes realizados a poetas como Miguel Hernández en Orihuela en 1976 o el proceso militar llevado a cabo contra Albert Boadella y cinco actores del grupo *Els Joglars* en 1977<sup>83</sup>. Sucesos como estos son la muestra de que la transición no supuso la permisividad absoluta en materia cultural. No obstante, circunstancias como la fuerte presencia de los medios de comunicación de masas en la vida diaria<sup>84</sup> o la proliferación masiva de novelas y cine de temática erótica, contribuyó a la percepción generalizada de encontrarse en un nuevo horizonte histórico y cultural muy lejano al de los años del nacionalcatolicismo. Al mismo tiempo, la eficacia que estos signos aparentes de apertura tuvieron en la opinión pública, añadidas a su escaso contenido social, político o ideológico, apartarían de ellas cualquier tipo de restricción, a pesar de ser consideradas impúdicas por los miembros más conservadores de UCD, como el ministro Pio Cabanillas. Llegamos en este análisis a la progresiva retirada de carga ideológica en la cultura, un aspecto de gran interés dentro de nuestra investigación y uno de los argumentos empleados a la hora de criticar el papel de la cultura de la transición con carácter desmovilizador. El historiador Javier Muñoz Soro ha puesto de manifiesto cómo incluso, el término antifranquismo comenzó a considerarse algo vinculado al franquismo<sup>85</sup>, y por tanto una cuestión a superar mediante la nueva idea del consenso. La intención en estos momentos se centró en pensar que una

---

<sup>83</sup> «Proceso militar contra cinco actores de “Els Joglars”», *El País*, 31 de diciembre de 1977.

<sup>84</sup> En 1977 el noventa por cien de los hogares españoles contaba con un aparato de televisión, una cifra considerable si se compara con el treinta y ocho existente en 1968.

<sup>85</sup> Javier Muñoz Soro, «La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)», *Ayer* 81/2011 (1) (2011): 25-55, 26.

limpieza ideológica de las artes contribuiría a superar la dialéctica franquismo – antifranquismo, propagando la idea de asociar la denuncia social de fuerte carga ideológica con una ingenuidad de juventud<sup>86</sup>. De algún modo, la apertura hacia nuevas vías de expresión que surgieron a partir del año 1975 atrajo en gran medida el interés de artistas y público, ocasionando así el olvido de los contenidos políticos y de denuncia dentro del arte. Al mismo tiempo, se trató desde los sectores que veían el nuevo proceso político bien con optimismo o bien con oportunismo, hacer apología de una cultura más centrada en el propio valor expresivo y artístico que en el ideológico. Esta circunstancia nos lleva a observar la celeridad con la que transcurrieron estos cambios, a diferencia de la lentitud a la que se verían sometidos otros.

La perspectiva hacia un cambio democrático interesa fundamentalmente en la práctica específica de los artistas, por su posible reflejo en el más amplio campo de la cultura artística. O sea, según la medida de enriquecimiento social que origine o estimule, según su contribución a las líneas positivas del desarrollo histórico, según el grado de mejoramiento y concienciación individual que despierte, según su compromiso con la historia [...].

Por lo que se refiere a la cultura artística, es evidente su vinculación a los procesos políticos y a las situaciones económicas. Obviamente, se puede “hacer arte”, y muy valioso, en términos individuales; pero la cultura artística, entendida como patrimonio social, no es posible sin el desmantelamiento de la oligarquía, sin una justa reforma fiscal, sin el reconocimiento de los Derechos Civiles, y de los Derechos Sociales, sin la protección del medio ambiente, sin la ordenación del territorio, sin la planificación urbanística [...] <sup>87</sup>.

Como vemos, la dualidad cultura politizada – cultura despolitizada marcó las dinámicas de estos años de la transición muy en la línea del trasfondo político de la amnistía y la división de la izquierda<sup>88</sup>. En estas circunstancias se fue extendiendo la obsesión de mode-

<sup>86</sup> Quaggio, *La cultura...*, 224.

<sup>87</sup> Aguilera Cerni, *Arte y Compromiso Histórico...*, 122.

<sup>88</sup> Es necesario tener en cuenta la realidad política de la izquierda española de estos momentos dentro de la que, en líneas generales, convivían dos grandes familias ideológi-

ración en la que los artistas, al igual que el resto de los ciudadanos, tendrán que encontrar su lugar dentro de un proceso de reformas en el que las alternativas de modelo de Estado estaban excluidas de antemano y en muchos casos silenciadas por la necesidad de adaptar la situación del país a la mayor velocidad posible<sup>89</sup>. En este escenario también jugaría un papel fundamental la nueva sociedad de la información vinculada a la sociedad de consumo –condicionante de los gustos estéticos y culturales– en la que la labor de los intelectuales tendría que acogerse a las leyes de la oferta y demanda. En función de todo ello, vuelve a aparecer la idea de cómo el interés común situado en el nuevo modelo de Estado dejó desatendidas otras cuestiones<sup>90</sup>. Este fenómeno comenzó a percibirse por otros círculos de artistas más reducidos que permanecían fieles a la preocupación por los temas de compromiso. El sentimiento creciente de desacuerdo entre estos con respecto a la moderación y el rumbo que estaban tomando las reformas realizadas dieron lugar a la denominada cultura del *desencanto*<sup>91</sup>. A pesar de ello, no podemos afirmar la existencia de una completa desmovilización, ya que las artes y la cultura continuaron contando con personas dedicadas al compromiso y la denuncia.

En los años próximos a la muerte del dictador el arte informalista de Millares, Canogar, Saura, Chillida o Tapies se había radicalizado,

---

cas: socialismo y comunismo. En este momento las expectativas electorales del PCE eran grandes, ya que, durante el franquismo el propio sistema había identificado a toda la oposición con él. Además, había logrado una sólida penetración en los medios intelectuales, periodísticos y profesionales. El PSOE se declaraba republicano, proponía poner en marcha un nuevo modelo sociopolítico entre el comunismo y la democracia, aunque poco a poco iría moderando su lenguaje. En cualquier caso, su actuación en la práctica siempre fue mucho más flexible y pragmática. Véase: Gregorio Doval, *Crónica política de la Transición (1975-1982)* (Madrid: Síntesis, 2007), 276.

<sup>89</sup> Bénédicte André-Bozzana, *Mitos y mentiras de la transición* (Barcelona: El viejo topo, 2006), 242.

<sup>90</sup> Muñoz Soro, «La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)», 26.

<sup>91</sup> Construida en torno a la consigna: “Contra Franco vivíamos mejor”, se ha descrito esta cuestión como una decepción anímica ocasionada por la timidez de las reformas en las que comenzaba a sustentarse el nuevo modelo de Estado visto como un “franquismo sin Franco”.

asumiendo el compromiso entre el arte y la política. Por otro lado, desde el mayo del 68, comienzan a llegar a España los primeros indicios de la contracultura en revistas como *La Codorniz*, *Ajoblanco*, *Hermano Lobo* o *El Papus*. En las artes visuales el muralismo comenzará a adquirir un papel relevante al representar una vía de acercar el arte a un público más extenso, en la línea de impregnación de las corrientes marxistas en el arte que se extendían por Europa. La propagación de circuitos editoriales independientes, grupos teatrales de vanguardia o actividades libertarias contra la cultura oficial, contribuyó a transmitir una idea persistente acerca de las prácticas culturales como instrumentos<sup>92</sup> capaces de cambiar un estilo de vida, crear modelos de identificación y solidaridad, o salir en defensa de determinados grupos sociales minoritarios. Por otro lado, en estos años todavía perdura la actividad de determinados movimientos artísticos iniciados durante el franquismo como el Realismo Crítico practicado por el *Equipo Crónica*.

Para el caso específico de las artes plásticas, es especialmente significativa la denuncia que tiene lugar a cargo de dicha agrupación dentro de la Bienal de Venecia de 1976, que contó entre sus organizadores con Antoni Tàpies o Agustín Ibarrola, bajo el nombre de *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Este ejemplo llama la atención a causa de la polémica que suscitaron una serie de obras de la exposición centradas en las últimas condenas de muerte ejecutadas en septiembre de 1975 contra militantes del GRAPO, ETA y anarquistas. A partir de estas fechas y durante los años posteriores, artistas como Saura, Tàpies, Canogar, Feito, Chillida, Oteiza o Millares se convertirán en símbolos de la transición. Especialmente aquellos que, como Rafael Canogar y Juan Genovés, encuentran en un compromiso más moderado el papel testimonial representativo de la transición. Encontramos así la persistencia de un arte de contenido social que trataba de adaptarse a las nuevas realidades que este proceso político marcaba.

<sup>92</sup> Quaggio, «Del rescate del pasado a las políticas de lo efímero: democracia y Transición cultural», 258.

Del mismo modo, algunas de las agrupaciones de *Estampa Popular* van a mantener su funcionamiento tratando de adecuarse a los nuevos tiempos. Estas agrupaciones de artistas contrarios a la dictadura, continuaron mostrando durante los años setenta su compromiso a través del apoyo al movimiento vecinal o a campañas electorales. Hasta su clausura en 1981, las agrupaciones de *Estampa* continuaron realizando exposiciones en cajas de ahorros, ayuntamientos, casas del pueblo del PSOE y algunas galerías, sin abandonar por ello su contenido crítico y la difusión de su obra a través de periódicos, carteles, libros, postales, calendarios, etc. También en los años setenta daría inicio la actividad de otro colectivo artístico interesado en la vía ideológica: *La Familia Lavapiés*. Originada a partir de algunos miembros de la Unión Popular de Artistas (UPA) –que apoyaba al Frente Revolucionario Antifascista y Patriota (FRAP)– su interés estuvo marcado por combinar el activismo político y la estética, tratando de hacer reaccionar ante la realidad política del momento<sup>93</sup>. Tal fue, por ejemplo, su *Apoyo a la lucha del pueblo saharauí de 1976*, celebrada unos meses después de la Marcha Verde y el abandono del Sáhara a su suerte por parte de España.

En el lado opuesto a este arte comprometido, comenzaba a cobrar fuerza la producción artística subordinada a los gustos de los “nuevos ricos” y la especulación<sup>94</sup>. Este tipo de producciones situaron su fin único en la acumulación inversora, dejando de lado cualquier vínculo del arte con el compromiso político o social. Vemos, por tanto, como al igual que sucedió en el plano político, la cultura estuvo sujeta a la acción desigual de varias fuerzas. Con el transcurso de los años, elecciones y la sucesión de los primeros gobiernos democráticos, la cultura fue estando cada vez más supeditada a la gestión que de ella se realizó desde los diferentes gobiernos.

<sup>93</sup> Noemí de Haro García, «Disidencias artísticas en la transición: prácticas, historias y memorias», *Historia Actual Online*, 49 (1), (2019): 49-58, 55.

<sup>94</sup> Marchán Fiz, «Los años setenta entre los “nuevos medios” y la recuperación pictórica», 172.

Desde los últimos años setenta, el PSOE fue configurándose como el principal partido de la oposición y adquiriendo una postura verdaderamente crítica con la política cultural desarrollada por la UCD y la escasez de fondos dedicados a ese ministerio.



Imagen 8. Juan Genovés. *El abrazo*, 1976. Acrílico sobre lienzo, 151 x 201. Museo Español de Arte Contemporáneo.

El tema de la cultura despertó un interés especial entre las filas socialistas en las que comenzaban a confluír múltiples vertientes que iban desde el sindicalismo al socialismo humanista, pasando por algunos sectores del obrerismo católico, el trotskismo y el socialismo de izquierda. Aunque el PSOE comenzaba a imponerse como una de las principales fuerzas políticas, sus recursos todavía eran limitados y poseía cierto complejo de inferioridad con respecto al PCE, partido que durante el franquismo había conseguido desarrollar su actividad en la clandestinidad atrayendo hacia él a las personalidades más críticas de la izquierda cultural. Por ello, desde el congreso de Suresnes, en el que Felipe González asumió la dirección del partido, una de las principales decisiones

fue la de crear un Frente Cultural<sup>95</sup>. Esta idea estuvo influenciada en un primer momento por la contracultura europea del momento, y desde ella se pretendía emplear la cultura como vía de lucha política. Hacia 1977, y después de los buenos resultados en las elecciones de aquel año, este Frente Cultural se organizaría dentro de la Comisión Federal de Cultura, quedando vinculada a la Secretaría de Organización de Alfonso Guerra, quien albergaba unas pretensiones mucho más estratégicas<sup>96</sup> en cuanto a la utilización de la cultura se refería. El objetivo fundamental para el PSOE en estos momentos pasaba por la creación de una identidad cultural de izquierdas centrada en una serie de referentes alejados del marxismo, del PCE y del eurocomunismo. En esta estrategia cultural del Partido Socialista, jugó un papel importante la creación de múltiples revistas que, con fuertes vínculos hacia el partido, como *Sistema*, *Leviatán*, *Zona Abierta*, *Mientras Tanto* y *Materiales* irían constituyendo el escaparate ideológico en el que se sustentaba este uso de la cultura por parte del PSOE. La cultura se convirtió en un elemento de importancia de primer orden, pues a través de ella se trató aglutinar a grandes sectores de la sociedad, concediéndole un carácter vehicular dentro del proceso de transición. Tal y como ha señalado Giulia Quaggio, la idea del PSOE pasaba por considerar que la cultura podía cambiar la sociedad sin necesidad de revoluciones políticas o violencias inútiles<sup>97</sup>. No obstante, con el transcurso de los años, el proceso de transición cultural que el PSOE había planificado iría estando marcado por una serie de altibajos anímicos cuyo origen se encontraba en la situación que se vivía donde, al mismo tiempo, se sucedían la recuperación de libertades individuales con el excesivo pragmatismo que suponía el reformismo. Aun así, es necesario tener en cuenta como desde las primeras elecciones municipales

---

<sup>95</sup> Abdón Mateos López, «Del “laberinto” socialista al “partido de la Transición», en *Los partidos en la Transición. Las organizaciones políticas en la construcción de la democracia española*, ed. por Rafel Quirosa- Cheyroze (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013), 231-234.

<sup>96</sup> Quaggio, «Del rescate del pasado a las políticas de lo efímero: democracia y Transición cultural», 271.

<sup>97</sup> Quaggio, «Del rescate del pasado a las políticas de lo efímero: democracia y Transición cultural», 272.

de 1979, la gestión de los Ayuntamientos socialistas estuvo caracterizada por una importante inversión y dinamización de la cultura. Quizás el ejemplo más paradigmático de esta circunstancia quede en la alcaldía de Tierno Galván en Madrid. Esta misma dinámica se sostuvo en otras ciudades distintas de la capital española, en las que se contó con un incremento significativamente elevado en cuanto a los fondos destinados a la cultura que revitalizaron la vida cultural de esos lugares a través de la mejora de sus infraestructuras y la recuperación de tradiciones y fiestas locales. Tras la victoria electoral de 1982, esa intención de introducir el reformismo desde una transición cultural de izquierda y abierta al conjunto de la sociedad para hacer posible una cultura gestionada desde abajo fue apagándose. Los primeros rasgos de esta atenuación se pueden observar en hechos concretos como la separación de la gestión cultural de la propia cultura del socialismo, materializada en el nombramiento de Javier Solana –de orientación más liberal– como Ministro de Cultura. Así, el radicalismo cultural existente en el socialismo de los años setenta fue moderándose en los ochenta. La proximidad de Javier Solana a Cebrián y *El País*, irían confeccionando a lo largo de estos años un desarme ideológico en la izquierda cultural que acabaría siendo encauzada hacia los preceptos del liberalismo tecnocrático. El cambio en cuanto a posicionamiento ideológico en el PSOE va a tener también repercusiones claras con respecto a la cultura. Muy lejos quedaban ya la publicación por parte de Julio Matito del LP *¡Salud! PSOE* en 1976, de forma clandestina y a instancias de Felipe González, quien se encargó de incluir en la carpeta interior de dicho álbum un texto sobre el fondo tricolor de la bandera republicana<sup>98</sup>.

Observamos como a lo largo de estos años va produciéndose un incremento en cuanto a la desmovilización de las artes y la cultura que acabarían desembocando en un apoliticismo mucho más generalizado en la década de los ochenta. Paradójicamente, esta pérdida de carga ideológica en las artes no estuvo reemplazada con intereses de carácter

---

<sup>98</sup> Jordi Costa, *Cómo acabar con la contra-cultura. Una historia subterránea de España* (Barcelona: Taurus, 2018), 59.

técnico que pudiesen profundizar más en las cuestiones meramente artísticas. Por el contrario, la tendencia estuvo enfocada hacia modelos culturales simplificados y de una calidad reducida que se servían de estas características como vía de acercamiento al público de una sociedad de consumo.

Al mismo tiempo, otros artistas van a esforzarse por desarrollar en estos años una producción volcada en la denuncia, las reivindicaciones sociales y políticas. Vemos como en lo cultural, las transformaciones, reformas e incremento de posibilidades realizadas en este periodo no fueron consecuencia de iniciativas llevadas a cabo por las instituciones. El aumento de una oferta cultural y la disposición de nuevas vías de acceso a la misma, dentro de un contexto abierto a nuevas libertades individuales por parte del artista, deben entenderse desde la misma vertiente democratizadora en la que la sociedad civil se esforzó para obtenerlas.

### **2.1. Transformaciones sociales y culturales en Albacete a comienzos de la transición**

Si el paso del franquismo a la democracia no fue inmediato, tampoco lo fueron las transformaciones propias de la vida cultural en la provincia. A pesar del levantamiento de restricciones con respecto a las manifestaciones culturales, la oferta de infraestructuras públicas destinadas a estos fines durante el franquismo permanecía prácticamente invariable durante los primeros años de la transición. Algo semejante ocurría con el nivel de formación del público. Según la Encuesta Socio pastoral de 1976, se tiene constancia de una tasa de analfabetismo del 9,3 % en la provincia todavía en dicha fecha<sup>99</sup>. A ello habría que añadir la escasa previsión urbanística de cara al incremento de población que se produce desde 1965 a 1975. Esta falta de planificación afectó a la distribución de espacios dedicados a la cultura que todavía representaban el 2,5 % de las

---

<sup>99</sup> *La Verdad*, 14 de mayo de 1976.

infraestructuras urbanas, y de las que un 64% estaban en el centro de la ciudad<sup>100</sup>.

El aperturismo que marcó el inicio del nuevo periodo político creó un nuevo escenario de permisividad que, aunque no supuso el ejercicio pleno de las libertades democráticas en materia cultural, trajo consigo la posibilidad de vías de expresión y participación de las que no se disponía antes de 1976. Sin tratar de atribuir a este periodo la exclusividad de estas iniciativas, sí encontramos desde sus inicios cambios en cuanto a la existencia de mayores posibilidades. Por ejemplo, en octubre de 1976, aparece el periódico *Juventud Obrera*, retirado desde 1966, que además de constituir un medio de expresión para las Juventudes Obreras Católicas (JOC), pretendía ser un medio de información que hiciese posible la denuncia de la situación de los jóvenes trabajadores<sup>101</sup>.

Durante el periodo de transición las múltiples inquietudes culturales con las que se vivía en Albacete irán aflorando, especialmente en los círculos juveniles. La apertura hacia la expresión personal eclosionaría en nuevas vías de opinión pública que posibilitarían una forma de ejercicio democrático por parte de la ciudadanía<sup>102</sup>, como la desarrollada por el colectivo *Sagato*. Javier León Casas ha estudiado la actividad de este grupo de jóvenes<sup>103</sup> procedentes en gran parte del entorno del Movimiento de Cursillos de Cristiandad que, bajo esa firma, publicaron artículos de opinión y denuncia sobre diversos temas, algunos de ellos de gran controversia para la época –la libertad de opinión, la censura, participación ciudadana, etc.– primero en la *Voz de Albacete* y más tarde en *La Verdad*. A través de la actividad de

<sup>100</sup> Rubí Sanz Gamo, «La Cultura», en *25 años de Historia de Albacete*, coord. por Antonio Selva (Albacete: FEDA e Instituto de Estudios Albacetenses, 2003), 419.

<sup>101</sup> *La Verdad*, 17 de octubre de 1976.

<sup>102</sup> Javier León Casas, «Albacete, la ciudad dividida. Espacio urbano y participación ciudadana durante la transición», *Los lugares de la historia*. Salamanca, Temas y perspectivas de la historia, nº. 3, (2013): 443, acceso el 21 de abril de 2014, <http://www.uclm.es/ab/humanidades/seft/textos.asp>

<sup>103</sup> Javier León Casas, *Sagato, jóvenes por el cambio. Cultura y opinión pública durante la Transición en Albacete (1976-1979)* (Albacete: IEA, 2014).

este colectivo se vislumbra el ansia de una nueva generación por la apertura hacia las libertades democráticas, utilizando para ello la denuncia y el compromiso.

En estos años continuaría el impulso de asociacionismo iniciado en el periodo anterior, que ahora contaba con más oportunidades. Fue en esta dinámica en la que surgiría en 1976 el Cine Club *Buñuel* de Albacete, creado en el Seminario Diocesano por antiguos alumnos de la Escuela de Magisterio aficionados al cine y en ocasiones vinculados a círculos socialistas, las protestas de enseñantes de Primaria y el PCE. Su apertura supuso el lugar de encuentro de jóvenes comunistas, católicos y de otras tendencias, al mismo tiempo que la oportunidad para conocer películas de alto valor artístico y contenido político<sup>104</sup>. La actividad de este Cine Club es destacable, llegando a celebrarse en él un cinefórum al que asistió el director Juan Antonio Bardem. En el resto de la provincia se contó con iniciativas similares en casos como el Cine Club Independiente de Almansa.

En lo relativo a las artes plásticas, la ciudad va a encontrar nuevas posibilidades en estos años. Sin duda alguna, el gran acontecimiento de esta década es la apertura del nuevo edificio del Museo Provincial en noviembre de 1978, con el consiguiente traslado de las colecciones albergadas en el edificio preexistente de la calle Isaac Peral, además de la adquisición de nuevas obras<sup>105</sup>. Para dicho traslado, así como en la adquisición de nuevas piezas, resultó fundamental la labor de Samuel de los Santos<sup>106</sup>, su director por aquel entonces. Posteriormente, el museo pasaría de estar tutelado por la Diputación a tener titularidad estatal<sup>107</sup>. También en 1978, la academia de enseñanza de arte fundada años antes por José Antonio Lozano acabaría transformándose en el Taller de Artes Plásticas, del que el artista fue nombrado director por el Ministro de Cultura Pio Cabanillas. Tras este nombramiento, Lozano re-

---

<sup>104</sup> Martín García, *A tientas...*, 242.

<sup>105</sup> Sanz Gamo, «La Cultura», 426.

<sup>106</sup> Sanz Gamo, «La Cultura», 426.

<sup>107</sup> Sanz Gamo, «La Cultura», 426.

unió a una serie de artistas de Albacete que se encargarían de impartir docencia en él. La posibilidad de contar con este Taller facilitó las oportunidades de formación de nuevas generaciones de artistas plásticos en la ciudad.

Del mismo modo, otra serie de manifestaciones culturales de sello independiente, van a ir proliferando en la capital y provincia, creciendo en cantidad y calidad. Así, en el plano de la edición asistimos en 1979 a la aparición de la revista literaria *Barcarola*, alcanzando repercusión dentro de la edición literaria española. Pedro Garrido Picazo ha estudiado en profundidad la actividad de esta revista, analizando los pormenores de cada uno de sus números publicados a lo largo de más de treinta años de andadura<sup>108</sup>. Esta publicación contó con la coordinación de Encarnación García de León, Juan Bravo Castillo y Ramón Bello Serrano, suponiendo uno de los principales avances de este tipo en Albacete desde que se retomase la actividad editorial a finales de los cincuenta. La revista ha combinado desde sus inicios la atención al mundo literario con las artes plásticas, contando con el apoyo de artistas como Antonio Beneyto o Ricardo Avendaño.

Dentro del contexto de la transición no podemos perder de vista la importancia que supondrían de cara a las transformaciones políticas y culturales los movimientos sociales. Más allá de las nuevas perspectivas abiertas con respecto al cambio en el modelo de Estado y las posibilidades ofrecidas por nuevas formas de encauzar la gestión e inversión en materia cultural, debemos analizar otras dinámicas próximas a las reivindicaciones obreras y el movimiento vecinal, que actuaron como el auténtico motor del cambio. Por lo general, estas asociaciones, y sobre todo las de carácter juvenil y las relacionadas con el movimiento vecinal, representaron en los inicios de la transición la vía más recurrida para el desarrollo de una cultura popular relacionada con la protesta, el compromiso político y la denuncia social. Tal fue el papel, entre otros, que

---

<sup>108</sup> Pedro Garrido Picazo, «La revista de creación literaria *Barcarola*, desde 1979 hasta la actualidad» (TFM inédito, UCLM, Facultad de Humanidades de Albacete, 2013).

desarrollaron la Asociación Democrática de la Juventud de Hellín, o los vecinos del barrio Pedro Lamata en Albacete, ambos con vinculación directa al PCE.

Al igual que sucede con el asociacionismo, la *Librería Popular* creada durante los últimos meses del franquismo, encuentra su periodo de mayor actividad en estos momentos. En 1976 aparece también la *Librería del Maestro*, asistiendo a su acto inaugural José Luis Martín Vigil, y desarrollando también un papel importante de cara a la promoción de una cultura vinculada con la izquierda. Sobre todo, la *Librería Popular* se convierte en estos años en el referente para todas las personas con unas inquietudes culturales e ideológicas contrarias a las que hasta entonces habían tratado de imponerse.

A estos espacios se sumaría la sala *Nido de Arte*, que combinó su funcionamiento como pub y sala de conciertos con el de sala de exposiciones, en cuyas paredes se colgaron exposiciones temporales y permanentes de artistas con inquietudes sociales. Su dedicación al arte y la cultura popular convirtieron a esta sala, junto con la *Librería Popular*, en uno de los lugares habituales de encuentro y reunión de las personas interesadas en la cultura comprometida con la izquierda. Tal fue la repercusión y fama local alcanzada por este espacio, que sus actividades se utilizaron por otros sectores de la sociedad albaceteña para atribuirle el peyorativo “nido de rojos” en un simple juego de palabras con el nombre del establecimiento.

Desde mediados de la década de los años setenta, iría haciéndose cada vez más frecuente la realización de exposiciones en pubs, continuando con la dinámica iniciada por el *Nido de Arte*. Encontramos ejemplos de estas exposiciones temporales en locales como *Cáncamo Show-Bar*<sup>109</sup> o el *Pub Commodore*<sup>110</sup>. En ambos casos la iniciativa repre-

<sup>109</sup> Lorenzo Peraile, «Óleos y dibujos de Juan Miguel Rodríguez en Cáncamo Show-Bar» (tríptico para la exposición, Albacete, 11 de diciembre de 1979).

<sup>110</sup> Domingo Henares, «Óleos y Dibujos, homenaje a Chile de Juan Miguel Rodríguez en el Pub Commodore» (tríptico para la exposición, Albacete: Imprenta Gassol, 12

sentó un doble deseo de difusión de la obra de artistas de Albacete y de la propia decoración del local, más que la realización de exposiciones en el sentido estricto de la palabra.

## **2.2. La Librería Popular**

La aparición y funcionamiento de este establecimiento fue clave en el desarrollo de una cultura abierta a un público más general, así como al acceso y desarrollo de un arte comprometido en la capital albaceteña. La librería y galería que se habilitó en el mismo local hizo posible la disposición de un lugar de encuentro, convirtiéndose en un referente fundamental para la izquierda de la ciudad. Prácticamente, la totalidad de artistas de Albacete interesados por un arte comprometido expusieron en ella, al mismo tiempo que también se mantuvieron vinculadas a este espacio, de una u otra forma, todas las personalidades de la ciudad relacionadas con una ideología progresista, ya que la mayor parte del público que la librería congregaba eran estudiantes y jóvenes vinculados a la izquierda política. Su actividad como galería, no sólo se limitó a la obra de artistas de la provincia, en ella también tendrían lugar exposiciones, conferencias y encuentros con artistas, políticos y escritores de la primera línea de la cultura nacional.

Aparte de su importancia como plataforma organizativa de los movimientos de izquierda, su funcionamiento como espacio de exposiciones sirvió de apoyo a la difusión de la obra de artistas comprometidos, lo que también pudo repercutir en una dinamización de la cultura vinculada con estas posiciones políticas. Una cultura que por aquel entonces era tan reducida como arriesgada en una ciudad como Albacete. Su condición como lugar de reunión encaminado a estos intereses fue confiriéndole unas dimensiones muy significativas como galería de arte si se tienen en cuenta las limitadas posibilidades del Albacete de la época. A la exposición de Alfonso Parra, que protagonizaría la inauguración de la librería, siguieron las de otros artistas locales como Juan Miguel

---

de diciembre de 1978).

Rodríguez Cuesta, Nicasio Cañaveras o Qijano. A estas se sumarían las de otros nacionales de la talla de Antonio Saura, Rafael Alberti, Rafael Canogar o Juan Genovés.

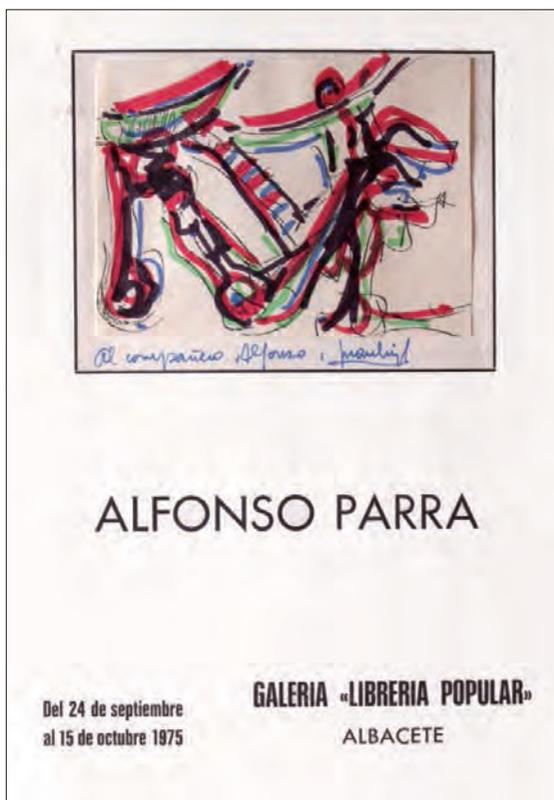


Imagen 9. Díptico realizado para la Exposición inaugural de la Librería Popular con cuadros de Alfonso Parra. El dibujo de la portada es un original de Juan Miguel Rodríguez Cuesta. Septiembre de 1975. Colección particular.

En ella se realizó la *Exposición en homenaje a Miguel Hernández* en 1976, donde se exhibieron obras de artistas como Rafael Canogar, Juan Genovés, Salvador Soria, Juan Miguel Rodríguez o Juan Francés además de documentos epistolarios relacionados con el poeta<sup>111</sup>. Con posterioridad a la realización de esta exposición, tendría lugar el aten-

<sup>111</sup> *La Verdad*, 21 de noviembre de 1976.

tado que podría haber tenido un final mucho más dramático de haber permanecido en su interior las personas encargadas de su funcionamiento.

El papel que jugó la librería de cara al fomento de una pintura de denuncia tuvo perspectivas múltiples. Por un lado, aportó a los artistas de Albacete un lugar destinado a un público interesado en este tipo de temas en el que exponer su obra. Por otro, facilitó el conocimiento, difusión y toma de contacto con la obra de otros artistas del exterior también dedicados a un tema de contenido político y social en sus obras. Del mismo modo, funcionó como lugar de encuentro e intercambio de opiniones entre artistas de dentro y fuera de la provincia, facilitando el contacto entre estos. Por ejemplo, en sus paredes se colgaron obras de temática de denuncia realizadas por artistas como Rafael Calduch (Villar del Arzobispo, Valencia) fundador del grupo *Bulto*, del que hasta hace pocos años se conservaban pinturas murales en unas naves de la Cooperativa San Antonio Abad en Villamalea.

En ella tendrían lugar también conferencias de miembros del Comité Ejecutivo del PCE como la que tuvo lugar sobre temas de actualidad política a cargo de Manuel Azcárate<sup>112</sup>.

Según la Memoria del Gobierno Civil de 1976 “La Librería Popular era tan conocida por su actuación como centro receptor y organizador de actos que facilitaron la presencia en Albacete de líderes de grupos de oposición”<sup>113</sup> como Marcelino Camacho, Ramón Tamames o Nicolás Sartorius, quien firmaría allí ejemplares de su libro *Resurgimiento del movimiento Obrero*. Para esta autoridad gubernativa representaba un “foco de subversión en el que se reproducían actos encubiertos, amparados en la condición de encuentros culturales, con-

<sup>112</sup> *La Verdad*, 12 de agosto de 1976.

<sup>113</sup> AHGC. Memorias del Gobierno Civil (1976) citado por Martín García, *A tientas...*, 264.

ferencias científicas, etc.”<sup>114</sup>. A pesar de las múltiples iniciativas programadas por la librería, el Gobierno Civil puso a menudo trabas a este tipo de actividades, cuando no impidió directamente la realización de actos que en ella se organizaban. Pese a suponer un lugar capaz de proporcionar protección a las actividades culturales y políticas de la izquierda y el antifranquismo, la prohibición gubernativa las limitó en gran medida. Incluso en los años de la transición, en los que ya no se contemplaban este tipo de prohibiciones, se entorpeció la realización de actividades con una fuerte presencia policial o trató de impedirse su desarrollo excusándose en otras normativas vinculadas a las instalaciones, o al aforo del local<sup>115</sup>.



Imagen 10. María Jesús Roldán Márquez en el interior de la Librería Popular junto a un dibujo de Rafael Alberti. Fuente: *La Verdad*, 18 de julio de 1976.

<sup>114</sup> AHGC. Memorias del Gobierno Civil (1976) citado por Martín García, *A tientas...*, 265.

<sup>115</sup> Ángel Collado (Actual propietario de la Librería Popular), entrevista con el autor, 17 de mayo de 2014.

En una carta enviada a *La Verdad* por María Jesús Roldán Márquez, quien fuese titular de la librería hacia mayo de 1976, a raíz de unos actos que se prohibieron, se dejaba patente que “uno de los objetivos principales de la librería era la realización de actos culturales de todo tipo para paliar la insuficiencia existente por la pasividad de aquellos a quienes correspondía el fomento de tales actos”<sup>116</sup>.

El progresivo abandono de este tipo de actividades celebradas en la librería resulta un eficaz indicador de cómo con el paso del tiempo, esta labor de promoción de la cultura ha ido asumiéndose por la Administración local, provincial y regional. Así, la realización de exposiciones, conferencias o actuaciones relacionadas con la denuncia y el compromiso político, desaparecen casi por completo del local de la Calle Octavio Cuartero con la llegada de la década de los ochenta y las primeras alcaldías democráticas de Albacete.

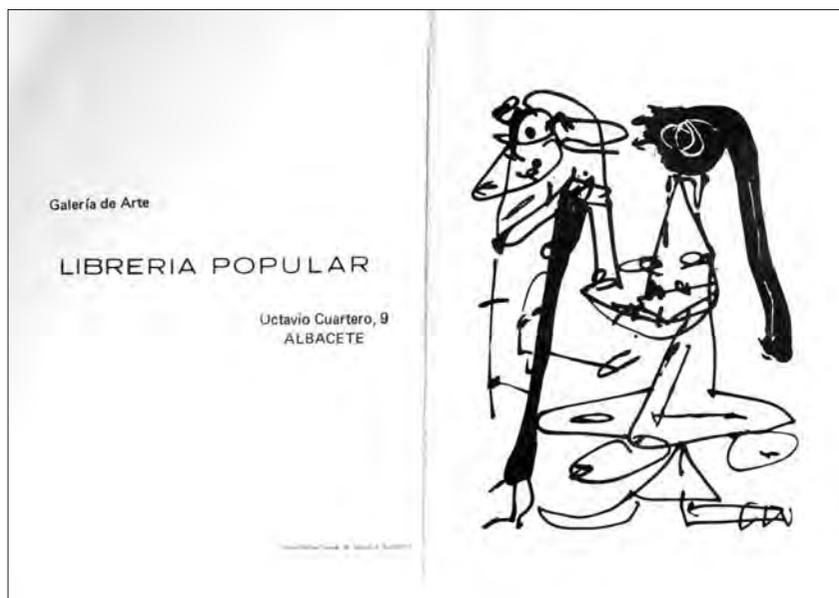


Imagen 11. Portada del díptico de presentación de la Exposición de Antonio Saura en la Librería Popular en noviembre de 1976.

<sup>116</sup> *La Verdad*, 7 de mayo de 1976.

### 2.3. Movimientos sociales y conflictividad laboral. El trasfondo propiciador para la aparición de un arte comprometido

Las condiciones laborales y sociales vividas en aquellos años supondrían el desencadenante de una movilización por parte de la población de la provincia que veía en las nuevas coyunturas políticas el momento de recuperar una serie de reivindicaciones. En cualquier caso, la realización de estas protestas públicas no gozó de permisividad alguna por parte de las autoridades, produciéndose en los primeros años de la transición, de forma aislada y anónima. Aún en momentos posteriores a la muerte del dictador cualquier actividad de este tipo contó con fuertes limitaciones y represión. Nos queda el ejemplo de cómo en septiembre de 1976 la policía impidió por orden del Gobierno Civil la intervención de Marcelino Camacho y Venancio Cuenca en una manifestación en la puerta de la Casa Sindical<sup>117</sup>.

El clima en que se desarrollarían estas protestas fue mucho más convulso de lo que habitualmente se tiende a pensar al tratarse de una provincia de la periferia y una capital pequeña de escasa relevancia en el ámbito estatal, como lo era Albacete. Estos episodios de conflictividad tuvieron una especial intensidad entre los campesinos de la comarca de La Manchuela, especialmente en la localidad de Villamalea, donde llegaría a crearse una Comisión de Vigilancia Rural ante el miedo de las autoridades frente a un número creciente de altercados. En dicha localidad, el comité central del PCE funcionaba desde finales de los cincuenta, sin ser desarticulado, gracias a su habilidad para aprovechar los recursos de la propia estructura franquista. En torno a las mismas fechas los pequeños campesinos de la localidad de El Bonillo protagonizaron alteradas movilizaciones contra la concentración parcelaria, llegando a expulsar del pueblo por la fuerza a los técnicos del IRYDA<sup>118</sup>.

<sup>117</sup> *La Verdad*, 26 de septiembre de 1976.

<sup>118</sup> *La Verdad*, 22 de enero de 1976.



Imagen 12. Asamblea clandestina del PCE de Villamalea celebrada el 5 de septiembre de 1976.  
Fuente: Benito Sanz Díaz, *Villamalea 1976. El año de la transición política. Memoria Gráfica de un pueblo de Castilla-La Mancha.*

El mismo descontento se mostró en la capital, donde desde el 31 de diciembre de 1975, diez trabajadores del Hospital Psiquiátrico llevaron a cabo un encierro<sup>119</sup>, primero en el Obispado y después en el Seminario Diocesano, para reivindicar una mejora de sus condiciones laborales. En el plano educativo, los estudiantes de la Escuela de Magisterio de Albacete también convocarían su primera huelga en contra del artículo 110 de la Ley General de Educación<sup>120</sup> y exigiendo una gestión democrática de los planes de estudios, la ampliación de presupuestos y la libertad para los presos políticos y sindicales dentro de una Amnistía educativa<sup>121</sup>. Así mismo, quedan episodios como el acontecido en noviembre de 1976 con una manifestación no autorizada en la ciudad de Albacete en la que participaron en torno a cuatrocientas personas<sup>122</sup>, en su mayoría jó-

<sup>119</sup> *La Verdad*, 2 de enero de 1976.

<sup>120</sup> Este artículo resultaba segregador de cara al acceso al cuerpo de profesores de Educación General Básica, al suprimir la realización de las pruebas de acceso a aquellos profesores que obtuviesen calificaciones de sobresaliente durante su formación.

<sup>121</sup> *La Verdad*, 18 de marzo de 1976.

<sup>122</sup> *La Verdad*, 14 de noviembre de 1976.

venes. Protesta que se vio disuelta por cargas policiales, saldándose con varias contusiones y once detenidos. Las fuerzas del orden también actuaron en esa ocasión impidiendo el acceso a la capital desde las carreteras procedentes de Madrigueras y Villamalea, localidades ambas desde las que se esperaba una participación importante.

En otras ocasiones, trabajadores del campo o la ciudad, se implicaron y solidarizaron con movilizaciones en el ámbito nacional. Por ejemplo, el 19 de agosto de 1976 tendría lugar una protesta de los olivereros en Jaén como muestra de desacuerdo a las pretensiones del gobierno de subvencionar las importaciones de aceite de soja<sup>123</sup>. A esta concentración confluyeron olivereros y agricultores de múltiples destinos nacionales. Desde Albacete, acudirían a dicha protesta agricultores de localidades como El Salobre, Villalgordo del Júcar, Villapalacios o Bienservida.

Podríamos decir que la movilización tuvo varios focos en el entorno provincial que hicieron de ésta una constante desde los años inmediatos a la muerte de Franco. Así, en el contexto de la capital y los núcleos de población más importantes de la provincia, iría adquiriendo un papel cada vez más preponderante el movimiento vecinal, que asumiría el protagonismo de las reclamaciones ciudadanas en estos años. En enero de 1977 tendría lugar la legalización de la asociación de vecinos del barrio Hermanos Falcó y a ella seguirían las del Hospital y Pedro Lamata en el mismo año, así como las de San Roque y San Juan en Almansa y la asociación de vecinos de la Zona Sur de Hellín<sup>124</sup>. A estas primeras asociaciones vecinales irían sumándose otras muchas en la ciudad y diferentes localidades de la provincia con el transcurso de los años setenta. El comienzo de este movimiento estuvo centrado en reivindicaciones relacionadas con los suministros y condiciones de habitabilidad de estos barrios, así como con las grandes diferencias en cuanto al trato que recibían estas áreas residenciales en contraste con el centro de la ciudad o la lla-

<sup>123</sup> *La Verdad*, 13 de agosto de 1976.

<sup>124</sup> Óscar Martín García, «Un deprimido trozo de España» La lucha por la democracia en una provincia subdesarrollada» en *La transición se hizo en los pueblos*, coord. por Manuel Ortiz Heras (Madrid: Biblioteca Nueva, 2016), 188.

mada de atención sobre casos de corrupción urbanística, aunque con el tiempo su acción tuvo un alcance mucho mayor. En muchos de estos casos, las asociaciones vecinales contaron con el respaldo de organizaciones de mayor envergadura, algunas de ellas pertenecientes a los movimientos obreros católicos, como HOAC y JOC, así como de curas progresistas. En otros casos, este asociacionismo estuvo hermanado con movimientos políticos volcados en las mismas causas, tal es el fuerte vínculo existente entre la asociación vecinal Pedro Lamata y el PCE. Este apoyo ofrecido desde otras organizaciones fue clave en las reivindicaciones del movimiento vecinal ya que, gracias a él, se dispuso de la colaboración y asesoramiento de personas con mayor formación procedentes de entornos universitarios.



Imagen 13. Manifestación de las Comisiones Campesinas de Villamalea el 6 de septiembre de 1976. Fue la primera manifestación autorizada en la localidad desde la Guerra Civil.

Fuente: Benito Sanz Díaz, *Villamalea 1976. El año de la transición política.*

*Memoria Gráfica de un pueblo de Castilla-La Mancha.*

Volviendo a la repercusión que estos acontecimientos pudieron ocasionar de cara la denuncia social en la pintura de Albacete, encontramos

representaciones directas de los mismos en la obra de artistas como Nicasio Cañaveras y Juan Miguel Rodríguez Cuesta. En el caso del primero de ellos, se denota un reconocimiento directo en sus series *Obreros y oficinistas*, en las que la motivación del artista estuvo centrada en reflejar las condiciones laborales de diversos colectivos a la vez que homenajear a la clase trabajadora.

Del mismo modo, parte de la obra de Juan Miguel Rodríguez estuvo centrada en el homenaje a los trabajadores del campo, tal como podemos ver en algunas pinturas como *Labrando y Paisaje de viñedos en Motilleja*, 1975. En la misma línea se sitúan los paisajes rurales de Ángel González de la Aleja o los paisajes urbanos de Francisco Fernández Reolid. En otros casos el apoyo al movimiento vecinal por parte de los artistas tuvo un carácter más directo. Tal fue el proyecto “Pintura contra cemento” que Qijano desarrolló junto a la asociación de vecinos del barrio Pedro Lamata<sup>125</sup>. La iniciativa pasó por la realización de una serie de pinturas murales de temática pacifista por parte de niños del barrio con la ayuda del artista.



Imagen 14. Actividad de pintura mural en las calzadas de un barrio por iniciativa de una asociación vecinal y el artista Qijano. Fuente: Archivo personal de Qijano.

---

<sup>125</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

## 2.4. Barreras a la cultura democrática, la persistencia de la censura

La escasez de recursos económicos y la propia situación de la provincia de Albacete han sido utilizados en apartados anteriores como algunos de los principales inconvenientes de cara a la aparición de iniciativas culturales en estos años. Aunque ambas circunstancias fueron determinantes en este aspecto, no fueron las únicas. Como ya señalábamos anteriormente, la cultura popular encontró otra serie de enemigos que contribuyeron a dificultar su desarrollo en gran medida. Se ha destacado el papel que puede jugar Albacete y su entorno rural de cara a ofrecer una visión particular sobre cómo la iniciativa reformista estuvo acompañada de una intensa utilización de los instrumentos represivos del Estado con el fin de debilitar la movilización que pudieran articular ciudadanos u organizaciones desde la oposición<sup>126</sup>.

En estos momentos, todo aquel que trataba de abrirse paso hacia la realización de actividades culturales de signo progresista estaba condenado de entrada al silenciamiento. Nos quedan suficientes ejemplos de la escasa permisividad por parte del Gobierno Civil ante cualquier tipo de evento cultural que se saliese de las directrices fijadas. De cara al aparato gubernamental esta fue la forma de preservar el viejo orden económico y social frente a las pretensiones democráticas, las reformas y las conquistas de las clases trabajadoras que lo amenazaban; negando a generaciones enteras el acceso al conocimiento de su tiempo<sup>127</sup>. Como ya se ha tratado aquí, la muerte del dictador tampoco trajo consigo el ejercicio pleno de las libertades democráticas en materia cultural y así lo demuestran las objeciones impuestas a las celebraciones de conferencias por

<sup>126</sup> Damián González Madrid, «Ciudadanía y democracia en el mundo rural manchego, 1977-79» *Alcores. Revista de Historia Contemporánea*, 14 (2012): 117-138.

<sup>127</sup> Damián González Madrid, «Violencia política y dictadura franquista», Facultad de Humanidades de Albacete, SEFT, acceso el 2 de mayo de 2014, <http://www.uclm.es/ab/humanidades/seft/pdf/textos/damian/violencia.pdf>

parte de líderes sindicalistas<sup>128</sup> o firmas de libros en la *Librería Popular*, escudándose en motivos que resultarían cómicos de no hallarse relacionados con un tema de tal seriedad. Así mismo, nos quedan las reticencias por parte de múltiples sectores del conservadurismo ante cualquier tipo de iniciativa que quedase lejos de su control y supervisión. En el caso de limitar las actividades relacionadas con un arte comprometido, las autoridades optaron en la mayoría de las ocasiones por una persecución en privado, probablemente movidos por la idea de que un impedimento oficial de estas actividades contribuiría más a promocionarlas que a extinguirlas<sup>129</sup>. Lo cierto es que esta persecución contó con otros artífices, además del Gobierno y las fuerzas del orden, como los grupúsculos de extrema derecha.

Mediante estas estrategias, el Gobernador Gallo Lacarcel obstaculizó los encuentros de comunistas en la *Librería Popular* con personalidades de la primera línea política nacional, a fin de evitar el desarrollo de la actividad política de la capital albaceteña. Desde las instituciones centrales, existió igualmente un fuerte interés en que los ánimos despertados con los horizontes de cambio que se abrían ante la nueva realidad política no desencadenaran en un ejercicio pleno de las libertades individuales que pudiese tener efectos sobre la hoja de ruta que se había preconcebido para el futuro modelo de Estado. Así, se promulgó una Instrucción desde el Ministerio del Interior que fue enviada a todos los gobernadores el 21 de octubre de 1976 expresando la firme voluntad de impedir o restringir el uso del espacio público, así como el derecho de reunión a todos aquellos ciudadanos potencialmente interesados en interferir el incierto proceso de reforma política, haciendo

---

<sup>128</sup> Entre las estrategias utilizadas más frecuentemente estuvieron la de hacer creer que el acto no podría celebrarse para motivar un descenso de la asistencia. Otra de ellas fue la de excusarse en extraños métodos de valoración del aforo de los locales. Vemos por ejemplo la gran cantidad de problemas que se ponían para la conferencia de Marcelino Camacho o la firma de libros de Nicolás Sartorius, ambas en la *Librería Popular*. *La Verdad*, 23,25,27,28 y 29 de enero de 1976; 11 y 12 de febrero de 1976. Artículos relacionados con la autorización y desautorización de estos actos.

<sup>129</sup> Andrés Gómez Flores, entrevista con el autor, 5 de abril de 2014.

especial mención a los comunistas. Vemos como “la presión policial fue acompañada de la utilización de las instituciones básicas en la articulación de la vida política y social de comunidades locales para asegurar una salida del franquismo que no pusiera en peligro el orden social<sup>130</sup>”.



Imagen 15. Pintadas de consignas de grupos de ultraderecha en la fachada de la Librería Popular. Fuente: *La Verdad* el 1 de mayo de 1976.

La vinculación de muchos de estos artistas con organizaciones y partidos políticos de izquierda tampoco supuso un paraguas a las restricciones gubernamentales, pues recordemos que muchas de ellas como el PSOE o el PCE no serían legalizadas hasta 1977. La realización de una obra comprometida supuso un camino difícil a estos artistas no sólo en lo profesional, también en lo personal. Así lo manifiestan los ejemplos de pintores como José Parra, quien sufrió durante buena parte de su vida el

<sup>130</sup> González Madrid, «La definición del cambio. Contienda política, represión y control institucional en la provincia de Albacete», 49.

desprecio y las dificultades laborales con las que lo castigaron algunos de los grandes terratenientes de la sociedad acomodada de su localidad, Villarrobledo<sup>131</sup>. El mismo artista describía también en una entrevista la situación marginal a la que eran sometidos aquellos artistas que se negaban a ser manipulados<sup>132</sup> y apostaban por un arte comprometido. Otros artistas como Qijano, llegaron a ser objeto de varias agresiones físicas propinadas por grupos de extrema derecha<sup>133</sup> en gesto de rechazo al activismo cultural realizado por el artista. Además, la percepción de un clima de persecución por parte del régimen hacia él terminó llevándolo a tomar la decisión de autoexiliarse en Polonia y Francia.

Las agrupaciones de signo ultraderechista contribuyeron también a incrementar los problemas de la *Librería Popular* que tuvo que hacer frente a agresiones como las pintadas de consignas fascistas que se realizaron en su fachada a finales de abril de 1976. Según el diario *La Verdad* del día siguiente, la denuncia presentada por los promotores de la librería no fue admitida porque “las pintadas realizadas en las paredes y las persianas eran de carácter legal”<sup>134</sup>. También en ese mismo año se produjo un atentado contra la librería mediante la colocación de un artefacto explosivo que causó importantes daños materiales y de cuya autoría se confirmó responsable el *VI Comando Adolfo Hitler*. Esta agresión tuvo lugar tras haberse celebrado la *Exposición en Homenaje al poeta Miguel Hernández*. Afortunadamente, la alarma levantada a partir de detenciones practicadas por la Guardia Civil en las afueras de Albacete después de encontrar propaganda política en algunos vehículos aquella misma tarde, mantuvo a los encargados del funcionamiento de la librería fuera del local durante la noche. Así, el miedo a sufrir una intervención de las fuerzas del orden, mientras realizaban las tareas de gestión de la propia librería, evitó que el personal se encontrase dentro del establecimiento en el momento de la explo-

---

<sup>131</sup> C.G. Flores, «En la muerte de José Parra», *Revista la seda*, n.º. 34, (abril de 1985): 17.

<sup>132</sup> Andrés Gómez Flores, «Pepe Parra, en continua evolución», *Pueblo*, 3 de noviembre de 1974.

<sup>133</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

<sup>134</sup> *La Verdad*, 1 de mayo de 1976.

sión y nadie resultó herido. A pesar de la confesión de autoría y de la repudia por parte del Gobierno Civil de este acto violento, la agresión no se saldó con ningún detenido. También en 1977 la *Librería del Maestro* fue víctima de un fuego intencionado que se saldó con importantes daños materiales. Los locales del grupo de teatro *Abraxas*<sup>135</sup> tampoco se librarían de un atentado del mismo tipo en enero de 1978.



Imagen 16. La Librería Popular tras sufrir un atentado mediante un artefacto explosivo. Fuente: *La Verdad*, 28 de noviembre de 1976.

El tratamiento que recibieron estos actos pone de manifiesto la pasividad y tolerancia con la que contaban estas alteraciones del orden, mientras persistía un elevado control y represión contra cualquier acción relacionada con el ejercicio de las libertades ciudadanas.

La vida personal de otros artistas se vio incomodada incluso por organismos oficiales. Quizás el caso más representativo sea el de Juan

---

<sup>135</sup> *La Verdad*, 31 de enero de 1978.

Miguel Rodríguez, cuyo domicilio familiar siempre contó con una vigilancia excesiva por parte de las autoridades<sup>136</sup>, hecha patente en las frecuentes visitas de la policía o en el control del correo en que el artista figuraba como remitente o destinatario. A ello se suma su detención en 1975, tras la que se exigía una condena de treinta y un días de cárcel, por considerársele un agitador del PCE. A este episodio siguieron otras formas de perturbar el transcurso de su vida cotidiana, como el traslado de su plaza de profesor en el Instituto Andrés de Vandelvira al Instituto de Casas Ibáñez, obligándole a realizar trayectos de ida y vuelta a dicha localidad en los que, con frecuencia, tuvo que sufrir las humillaciones a las que le sometía la Guardia Civil. En la capital de Albacete fue vetado para la inauguración del Museo Provincial con Federico Gallo como Gobernador Civil. A este veto se añadirían la prohibición por orden gubernativa de su *Exposición en Homenaje a Miguel Hernández* en Albacete, así como la clausura de otras exposiciones fuera de la provincia, como la celebrada en el Club Gorca de Sevilla en 1976.

## 2.5. Cultura y arte comprometido en transición, el caso de Albacete

En lo que a relacionar cultura y política se refiere, una de las actividades culturales por excelencia la constituyeron los conciertos. El género de la *canción protesta*, que en los años anteriores había constituido una vertiente folk del antifranquismo, encuentra con el aperturismo de estos años iniciales de la transición la posibilidad de realizar –aunque no sin obstáculos impuestos por las autoridades– varios conciertos en la capital y otras localidades de la provincia. Acudiendo a ediciones del diario *La Verdad* de aquellos años podemos encontrar referencias a actuaciones de Rosa León, Víctor Manuel o Meneses en las fiestas de la Cooperativa de Villamalea. También a los festivales folk que organizaba la Escuela de Magisterio y la Casa de la Juventud con actuaciones como las de Pedro Piqueras o Manolo Luna. En diciembre de 1976, el PCE también organizó un festival en la plaza de toros de Albacete en el que se contó con las actuaciones de Víctor

<sup>136</sup> Juan Miguel Rodríguez Cuesta, entrevista con el autor, 7 de junio de 2014.

Manuel, Ana Belén, Manuel Gerena y Rosa León. En cualquier caso, estas actuaciones no gozaron de un desarrollo libre, viéndose en múltiples ocasiones interrumpidas por la policía o directamente desautorizadas por su fuerte carga ideológica y sus referencias constantes al mundo de los obreros, campesinos y gente desfavorecida. Véase, por ejemplo, la actuación de los antidisturbios durante un concierto de Manolo Luna por la exhibición de una bandera republicana<sup>137</sup>. Esta persecución de determinados eventos culturales ilustra en buena medida la permanencia de una censura de doble rasero y un fuerte dirigismo por parte de las autoridades en lo que a actividades culturales se refiere. Al mismo tiempo, desde los sectores más inmovilistas de la capital continuaba apostándose por una cultura vacía de ideología, acatándose a las leyes y orden gubernativo establecidos en aquellos momentos. Quedan vestigios de esta actitud por parte de un sector de la sociedad albaceteña en el insistente rechazo a las proclamas y consignas realizadas durante una actuación del grupo *Jarcha* durante la feria de 1976, en un artículo firmado directamente por el director<sup>138</sup> del periódico *Crónica de Albacete* y que llevó por título “Demagogia en el Escenario”.

Como ya señalamos en un apartado anterior, la mayoría de las organizaciones democráticas todavía eran ilegales en estos años. Es por ello que en varios casos se recurriese al apoyo de otras organizaciones que disponían de plena inmunidad por su pertenencia y proximidad al entorno católico. En este sentido el papel desempeñado por los curas de izquierda va a permitir un margen de maniobra mucho mayor a todas estas iniciativas relacionadas con la posibilidad de reunirse o realizar actividades culturales centradas en temas sociales, solidarios o políticos. Al igual que su solidaridad con el mundo obrero, la aparición de estos nuevos movimientos dentro de la Iglesia, supondrían también un apoyo a la difusión de la cultura. Así, parte del ámbito cultural encontró dentro de la institución eclesiástica la misma protección que la protesta obrera. Muchas de estas instituciones, iniciativa de sacerdotes preocupados por una acción sindical real, se centraron también en facilitar el acceso a la cultura a las clases trabajadoras. Tales

<sup>137</sup> *La Verdad*, 14 de junio de 1977.

<sup>138</sup> *Crónica de Albacete*, 1 de septiembre de 1976.

son los casos del Centro Diocesano de Pastoral Rural que, en la pequeña localidad de Fuensanta, representó un reducto del que supieron sacar partido artistas solidarizados con la lucha obrera como Qijano, que encontraron allí la posibilidad de exhibir obras cuyo carácter de denuncia le habría ocasionado problemas en cualquier otro lugar de la provincia<sup>139</sup>. El mismo artista encontraría espacios para la difusión de su obra subversiva en locales como el Centro Psiquiátrico de Las Tiesas, próximo a la localidad de Montalvos y cuyo director hacia 1976 pertenecía al PCE.

Las actividades culturales promovidas por la Teología de la Liberación facilitaron la ocasión de encuentro y reunión de comunistas, ya fuesen católicos o no. Nos queda el mejor ejemplo de ello en ya mencionado Cine Club *Buñuel* en el Seminario Diocesano<sup>140</sup>. La organización de actividades culturales de este tipo tendría continuidad en las proyecciones de películas cuyo argumento representaba una denuncia directa al franquismo en 1976 por la Asociación de Alumnos de Magisterio.

En otros casos, la convergencia de la oposición antifranquista con la cultura, a medio camino entre excusa y finalidad, daría lugar a la creación de espacios de reunión como el *merendero para la clase trabajadora y campesina* en Alcalá del Júcar por iniciativa de algunas decenas de vecinos, el párroco local y el PCE. Este lugar se convertiría en otro enclave provincial donde, a la posibilidad de reunión se añadió la de poder comprar libros de economía, política, filosofía y en el que escuchar la música de Paco Ibáñez, Lluís Llach o Raimon.

<sup>139</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

<sup>140</sup> Sánchez Ortega, «Una aproximación al estudio de la oposición al franquismo en Albacete», 344. El auge progresista en el Seminario diocesano comienza a mediados de los sesenta de la mano de Alberto Iniesta, uno de sus profesores y representante del sector más comprometido de la Iglesia y el apoyo de un grupo de jóvenes sacerdotes. Véase: Damián González Madrid y Óscar Martín García, «Cristianos conscientes en el mundo rural. El movimiento de curas rurales en la Diócesis de Albacete (1965-1977)», en *De la cruzada al desenganche: la Iglesia española entre el franquismo y la transición*, coord. por Manuel Ortiz Heras y Damián Alberto González Madrid (Madrid: Sílex, 2011), 269-279.



Imagen 17. Reunión clandestina celebrada en el paraje “La Marmota” en el verano de 1976.  
Fuente: Archivo Sede Provincial Comisiones Obreras.

A las posibilidades ofrecidas por un reducido sector de la Iglesia y por el asociacionismo, es necesario añadir la iniciativa individual de determinadas personas que supieron aprovechar las coyunturas que se vivían en la provincia, aunque no sin asumir determinados riesgos, para hacer posible la realización de actividades culturales y obras artísticas cuyos temas de denuncia y vínculos ideológicos quedaban vetados de antemano. La propia realidad de la provincia favoreció, por otro lado, la actuación cultural de carácter clandestino en las que las autoridades no intervinieron, bien por desconocimiento o por la intención de no favorecer la difusión de esta cultura de denuncia mediante la publicidad que la actuación de las propias fuerzas del Estado podría darle. De este modo, pudieron realizarse concursos de poesía, en los que los participantes enviaban las obras por correo a la casa de artistas como Juan Miguel Rodríguez con el fin de no publicitar fuera de determinados círculos la realización de estos certámenes clandestinos. Igualmente, se realizaban reuniones en parajes retirados de la ciudad, como La Marmota, Tinajeros o Los Pinares del Júcar, donde personas con inquietudes políticas o culturales de signo antifranquista intentaban alejarse, no siempre con éxito, del acoso de la Guardia Civil u otros tipos de represión<sup>141</sup>. Otras vías de actuación cultural clandestina estuvieron centradas en la realización

<sup>141</sup> Juan Miguel Rodríguez Cuesta, entrevista con el autor, 7 de junio de 2014.

de pintadas nocturnas en la capital y otras localidades de la provincia. Así nos lo han relatado por ejemplo artistas como Qijano<sup>142</sup> o Juan Miguel Rodríguez.

Esta realidad motivó la reclamación del derecho a las celebraciones y a la existencia de una cultura popular. Vemos florecer estas voluntades, por ejemplo, a través de artículos publicados por Manolo Luna y el colectivo Sagato en la prensa local<sup>143</sup>. Por otro lado, podemos establecer vínculos directos entre algunos de estos cantautores antifranquistas con artistas de la provincia que también desarrollarían un arte de protesta durante estos años. Nos constan las colaboraciones existentes entre Juan Miguel Rodríguez Cuesta y Manuel Gerena, para quien realizó carteles y organizó actuaciones en la capital. Otro ejemplo de esta colaboración es la realización del diseño e imagen de la portada del primer disco de Manolo Luna por Qijano. La proximidad política de varios de estos artistas con los principales partidos de izquierda irá desarrollándose mucho más a medida que avanzan los años setenta. Ya durante la feria de 1976, tuvo lugar dentro del propio recinto ferial la celebración de la primera fiesta organizada por el PCE, en la que entre otros actos tuvieron lugar exposiciones en las que colaboraron varios artistas de la provincia, como Nicasio Cañaveras.

Dentro de otra producción cultural desligada del dirigismo gubernamental y del oficialismo, es significativa la actividad desempeñada por el grupo de teatro *Abraxas*. Desde sus vínculos con el anarcosindicalismo, realizan en estos años varias representaciones teatrales dentro y fuera de la provincia huyendo de un arte capitaneado por los partidos políticos.

---

<sup>142</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014. El artista afirmaba que especialmente en los primeros años setenta era una práctica habitual la realización de pintadas nocturnas con mayor valor político que artístico en compañía de otros artistas de la provincia. Esta actividad continuó en la transición política, Qijano mencionó el ejemplo de pinturas y cartelismo urbano en colaboración con Ricardo Avendaño para apoyar la candidatura a la alcaldía de Salvador Jiménez.

<sup>143</sup> *La Verdad*, 8 de septiembre de 1977 y 12 de septiembre de 1976.

Artistas como Qijano, han tratado de vincularse siempre al público al que van dirigidas sus obras, incluso invitándolo a participar en ellas, sacando el arte a la calle en actividades como “Pintura contra cemento” o “Dar color a la paz”. La pintura mural de exterior fue también recurrida por otros artistas como Nicasio Cañaveras, Juan Miguel Rodríguez Cuesta o José Piqueras Moreno. Además de acercar el arte al pueblo, este tipo de manifestaciones artísticas sirvió de apoyo a campañas políticas de candidatos de izquierda, o a la colaboración con fiestas y mítines. La recurrencia de este recurso fue tal, que incluso se contó con la realización de este tipo de pintura de exterior por artistas de fuera de la provincia, como el grupo *Bulto* de Valencia. Retomando así las cuestiones del contexto social, por un lado; y del conocimiento de la lucha contra el régimen llevada a cabo por grupos de intelectuales, por otro; encontramos dos importantes nutrientes para la producción pictórica de denuncia social en Albacete.



Imagen 18. Pintura mural realizada por el grupo *Bulto* de Valencia en una de las naves de la Cooperativa San Antonio Abad de Villamalea. Fuente: Benito Sanz Díaz. *Villamalea 1976. El año de la transición política. Memoria Gráfica de un pueblo de Castilla-La Mancha*.

Otro ejercicio importante del compromiso a través de la pintura estuvo centrado en el homenaje a represaliados física y culturalmente por el franquismo. Uno de los temas más recurrentes en este sentido fue

el homenaje a la obra poética y la persona de Miguel Hernández. En 1976, la ciudad de Albacete apoyaría el Homenaje que se iba a realizar al poeta en Alicante. Según notas de la prensa local, el objetivo era “contribuir a hacer justicia a un poeta del pueblo y servir para que de ahora en adelante ningún poeta español sea víctima del silencio”<sup>144</sup>. Para la ocasión se realizaría la edición del poema *Las abarcas desiertas*, publicado por primera vez en Albacete en el año 1937 en un número de la revista *Feria*<sup>145</sup>. Esta edición, contó una de las ilustraciones que el pintor Juan Miguel Rodríguez Cuesta realizó inspirado en este poema. También contamos con otras ilustraciones referidas a él hechas por otros artistas, como la de Godofredo Giménez en 1977, quién conocía el poema a través de un recorte proporcionado por un obrero que realizaba trabajos en el domicilio del pintor<sup>146</sup>.



Imagen 19. Juan Miguel Rodríguez. *Las abarcas desiertas*, 1976. Tinta y acuarela sobre papel. 16 x 19 cm. Colección particular.

<sup>144</sup> *La Verdad*, 4 de abril de 1976.

<sup>145</sup> El poema original fue publicado por primera vez el 12 de enero de 1937 en la revista republicana *Ayuda*.

<sup>146</sup> Godofredo Giménez Esparcia, entrevista con el autor, 8 de febrero de 2014.



Imagen 20. Godofredo Giménez. *Las abarcas*, 1977. Tinta sobre papel. 70 x 50 cm. Colección particular.

La figura de Miguel Hernández también ha sido un tema abordado por otros artistas como Nicasio Cañaveras o Qijano, quien realizaría un cuadro en homenaje en 1971. Estos dos artistas volverían a rendir reconocimiento a las artes y las letras del antifranquismo en otras ocasiones tales como, los homenajes a Blas de Otero realizados por Nicasio o los realizados a la poesía de César Vallejo y al *Guernica* de Picasso por Qijano. Algunos de esos murales realizados en reacción al *Guernica*, todavía se conservaban en unas paredes de Villarrobledo hasta finales de la década de los ochenta.

La recuperación de nombres históricos de represaliados por el franquismo daría también lugar a la exposición en homenaje a Julián Grimau<sup>147</sup> que tuvo lugar en la Casa de Cultura de la Calle Isaac Peral en

<sup>147</sup> Dirigente del Partido Comunista de España, procesado y asesinado el 20 de abril de 1963 tras un juicio militar, durante el periodo de Manuel Fraga Iribarne como ministro de Información y Turismo. Su asesinato extrajudicial, procesado al margen del Tribunal de Orden Público creado días antes de su muerte, han hecho de esta causa una de las mayores condenas del antifranquismo y la muestra de la

1978. En este caso, se trató de la colaboración entre el poeta Marcos Ana y el artista plástico Quijano, quienes aunando las dos disciplinas realizaron una serie de obras para la ocasión. En otras ocasiones el compromiso artístico pasó por el tratamiento de temas relacionados con acontecimientos de carácter internacional, como el golpe imperialista de Augusto Pinochet en Chile, 1973.



Imagen 21. Cartel de la Exposición en Homenaje a Julián Grimau en la Casa de Cultura de Albacete en 1978, organizada por la Comisión de Cultura del PCE.

Una de las novedades aportadas por el nuevo panorama político y social de estos años estuvo encarnada en el resurgimiento de los partidos políticos. Desde la muerte de Franco, la movilización en los sectores de izquierda fue acelerándose por toda la provincia con el objetivo de articular una serie de instituciones capaces de dar reemplazo al régimen desde una perspectiva lo más social y democrática posible. Dicha movi-

---

exagerada represión por parte del régimen. Fueron múltiples las voces internacionales pidiendo su indulto; desde Nikita Kruschev, al Papa Juan XXIII, que Franco ignoró. Incluso se prohibió en España un número del New York Times en el que se publicaron las declaraciones de su esposa y abogados.

lización estuvo muy vinculada a la creación del nuevo sistema de partidos en el que intervinieron varias dinámicas. En aquellos momentos, la única fuerza política de izquierda era el PCE, que se había establecido en Albacete durante la dictadura convirtiéndose en la organización más importante del antifranquismo y disponiendo de una verdadera estructura provincial. Los únicos partidos existentes en un primer momento eran el PCE y los integrantes de fuerzas de signo franquista<sup>148</sup>, agrupados más tarde en Alianza Popular (AP). Por lo tanto, la disposición de partidos políticos estaba bastante polarizada. Ya con las primeras elecciones democráticas de 1977 en el horizonte, el centro político habría de ocuparse por Alianza Democrática de Albacete (ADA), una organización que ni siquiera funcionaba como un partido político y en la que convivían parte del socialismo albacetense y otras posturas bastante más moderadas. A las posiciones centristas de ADA se sumaría el Partido Socialista Popular (PSP) liderado por José Bono. En la segunda mitad de 1976 surgiría también el PSOE que aspiraba a convertirse en la nueva fuerza del antifranquismo, vertiendo todos sus esfuerzos en superar al PCE en los sucesivos comicios electorales. De estas fechas nos quedan acontecimientos emblemáticos como el mitin electoral de Tierno Galván en el Teatro Circo en 1977, organizado por ADA y PSP. A pesar de esta pluralidad de siglas en los comienzos de la transición albacetense, la sucesión de acontecimientos va a provocar una reducción de las mismas, al mismo tiempo que tendrán lugar ciertos cambios en el seno de algunos partidos. En primer lugar, el acercamiento entre estas dos organizaciones, PSP y ADA, supuso una moderación en el discurso del primero para hacer posible su aceptación por un sector de los integrantes del segundo. Así mismo y a raíz de los resultados obtenidos en las elecciones de 1977, PSP y PSOE se verían obligados a fusionarse pese a las reticencias de algunos miembros. A partir de este momento la estrategia del PSOE pasará por una moderación de su discurso, dejando aparte la lucha antifran-

---

<sup>148</sup> Sergio Molina García, *La construcción de la democracia. Activismo político de la UCD y el PSOE durante la transición en la provincia de Albacete, 1976-1982* (Albacete: Altabán, 2017), 36.

quista para avanzar hacia las vías democráticas de ese posicionamiento como recurso para hacer posible un acercamiento a un espectro más amplio del electorado.

Con motivo de las primeras elecciones municipales democráticas muchos de estos artistas colaborarían en la campaña de algunos de los partidos de izquierda que concurrían a estos comicios. Tales fueron la participación de Nicasio Cañaveras en la realización de murales y carteles en la campaña del PCE en la que también participaría activamente Juan Miguel Rodríguez. La candidatura del PSOE a la alcaldía de la capital albaceteña también apostaba por la cercanía política con la ciudadanía<sup>149</sup>. Además de ello, se mostraba una preocupación por la forma en que se mostraban las propuestas de su programa electoral. A partir de esta iniciativa, otros artistas como Qijano, integrado en el Frente Democrático de Izquierdas (agrupación que trataba de emular los principios del Frente Popular de la II República) ofrecerían su apoyo a estas campañas. En el caso del PSOE la iniciativa consistió en la realización de un total de 30 paneles que mostraban los puntos más relevantes del programa electoral socialista y que se colocarían por toda la ciudad. En todos ellos se hacía referencia a las deficiencias de una ciudad por las que la candidatura de Salvador Jiménez mostraba gran preocupación, tales como los problemas de urbanismo, la insalubridad por la presencia de ratas, necesidades de mejora de la educación pública o el incremento de las zonas verdes<sup>150</sup>.

Desde que estas nuevas alcaldías comienzan a funcionar se producen claros avances democráticos que pueden notarse en la forma en que estos Ayuntamientos asumen la subjetividad a la que el sistema legislativo estaba sujeto. Pues el hecho de que gran parte de la legislación local no se modificase hasta 1986 dejaba un vacío legal existente en múltiples aspectos que, únicamente podía ser cubierto por la buena voluntad de

<sup>149</sup> Molina García, *La construcción de...*, 134.

<sup>150</sup> Molina García, *La construcción de...*, 135.

algunos alcaldes<sup>151</sup>. Si bien es cierto que, en muchos otros lugares, dicho vacío se aprovechó para continuar aplicando códigos y medidas propios del franquismo sin ninguna intencionalidad democrática. En el caso de Albacete y algunas de las localidades de la provincia, estas primeras alcaldías originadas a partir de las primeras elecciones supondrían un avance democrático significativo, volcado con las necesidades de la población y en una apuesta clara por la participación ciudadana. En el plano artístico nos quedan signos de esa voluntad en algunas obras como el proyecto para escultura en *Homenaje al 1 de mayo* por Qijano y Avendaño para la localidad de Almansa.

---

<sup>151</sup> Salvador Jiménez Ibáñez, «Egohistoria: el cambio político desde el salón municipal de plenos», en *El franquismo y la Transición en España. Desmitificación y reconstrucción de la memoria de una época*, coord. por Damián González Madrid (Madrid: Catarata, 2008), 247.



### 3

## **Artistas de denuncia, compromiso y temas sociales en la provincia de albacete entre finales del franquismo e inicios de la transición**

El desarrollo de este apartado está centrado en la obra de aquellos artistas cuya producción nos acerca de manera más significativa a un arte de denuncia, compromiso y temas sociales en la provincia de Albacete. Con ello, no tratamos de limitar la existencia de un arte de denuncia a ellos, tampoco adoptar un carácter excluyente con respecto a los que no se han recogido en él a pesar de haber hecho referencia en apartados anteriores a aspectos relacionados con estas temáticas en parte de su obra. En cualquier caso, es necesario reflexionar acerca de la realidad social y política con la que los artistas que desarrollaron su actividad durante el franquismo y la transición tuvieron que convivir, para darnos cuenta de lo difícil que resultaría que este trasfondo histórico no se filtrase en mayor o menor medida en algunas de sus manifestaciones artísticas, aun cuando no existiese pretensión de reflejar estos temas por parte del artista. Esta circunstancia dificulta en gran medida la posibilidad de delimitar un grupo e incluso un listado de la totalidad de artistas de la provincia que dieron a su obra connotaciones de compromiso político y social. Expuesta esta cuestión, sólo nos queda recurrir al popular “no están todos los que son, pero si son todos los que están” para ofrecer una justificación a la clasificación realizada para este apartado.

Organizamos su estructura fundamentalmente en la línea de análisis de los dos periodos de actividad pictórica a los que hicimos referencia anteriormente. Es decir, por un lado, los artistas que comienzan a mostrar empatía con los entornos y personas de origen humilde a partir de finales de los años cincuenta dando lugar a la aparición de temas de

sensibilización social durante el franquismo, y por otro, un segundo grupo que iniciaría su actividad a finales del franquismo con un carácter mucho más politizado y que mantendrían este tipo de manifestaciones artísticas durante la transición. En esta clasificación principal es necesario incidir en las diferencias existentes entre ambos grupos con respecto al tratamiento de estas temáticas de índole social, aparte de las diferentes cronologías en que tienen lugar sus obras de esta temática.

En el caso de la producción artística realizada durante los años cincuenta y sesenta sólo encontramos rasgos de una empatía con las clases desfavorecidas, así como una recatada denuncia en los ejemplos más directos. Además, el número de artistas del grupo surgido en torno a la figura de José Antonio Lozano centrados en este tipo de temáticas es muy reducido. Al mismo tiempo, también lo es la proporción que este tipo de obras tiene dentro de la totalidad de las que se realizan a lo largo de la trayectoria plástica de los mismos, más si cabe a la producción perteneciente a nuestro periodo de estudio. Otro factor importante a la hora de optar por esta clasificación es la diferencia en cuanto a compromiso en lo personal por parte de los artistas de temas sociales en los años cincuenta y sesenta con respecto a los de los años setenta.

Es en el segundo grupo, cuya actividad se inicia hacia el año 1970, donde encontramos un compromiso político y un uso de la plástica enfocado a la denuncia social claramente manifiesto. Además de las convicciones ideológicas de estos artistas y el mayor número de ellos dedicados a estos temas, es necesario remarcar la existencia de una mayor proporción de obras dedicadas a estas temáticas dentro de su carrera.

A pesar de establecerse aquí dicha clasificación en cuanto a grupos, debemos aclarar que no funcionaron como tales, ni entre estos artistas existió esa percepción de pertenencia a los mismos durante este periodo de trabajo, sobre todo en el segundo de ellos. No obstante, la relación existente entre dichos artistas, así como el propio vínculo creado por determinados paralelismos en cuanto a su forma de entender el uso del arte, nos llevan a utilizar esta organización en el tratamiento del apartado.

Aparte de esta clasificación central, hemos considerado necesaria la existencia de un tercer subapartado en el que recoger la actividad pictórica de otros artistas cuyas características personales, cronológicas o artísticas no permiten su inclusión en ninguno de los anteriores.

### **3.1. Pintura de sensibilidad social durante los cincuenta y los sesenta**

#### *3.1.1. La pintura social de Godofredo Giménez Esparcia*

Godofredo Giménez Esparcia (Albacete 1933). A pesar de vivir la posguerra de forma íntegra, la toma de contacto de Godofredo con las ideologías y movimientos políticos no tiene lugar hasta su llegada a Madrid en 1951 para dar comienzo a su formación en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. La convivencia con estos nuevos planteamientos políticos y culturales durante su juventud despertó en él una serie de inquietudes que conseguiría manifestar mediante el lenguaje que le permite expresarse con mayor facilidad, la pintura. A estas nuevas experiencias de carácter social habría que añadir también algunas en el plano artístico.

A partir de 1963 realiza frecuentes viajes a París, donde conoce la vanguardia del siglo XX<sup>152</sup>, así como el planteamiento de la investigación plástica a partir de su estancia en Barcelona entre 1960 y 1963, donde conoce a artistas como Tapies, Tarrats y Guinovart<sup>153</sup>. Tras su llegada al entorno urbano de Madrid primero, y más tarde Barcelona, su percepción de las injusticias sociales se traslada del plano teórico a la práctica, tomando conciencia de la vida en las fábricas y la realidad que vivían los obreros. Las enormes dimensiones de estos lugares de trabajo mecanizados, junto con la monotonía del funcionamiento de las cadenas de montaje le llevan a sentir empatía con las duras condiciones laborales de los trabajadores de estas fábricas, desconocidas

---

<sup>152</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 161.

<sup>153</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 162.

hasta entonces por él, una persona procedente del entorno rural. El interés por reflejar esta situación le lleva a dejar a un lado la técnica, y la armonía cromática haciendo posible un mensaje cargado de un tinte más agrio y expresivo<sup>154</sup>. Tal es el efecto que crea en el espectador su pintura *Obrero y Máquina* de 1958. También de su época en Barcelona nos queda el reflejo de la vida en los barrios de las afueras de dicha ciudad que atrajeron su atención.

Aparte de la desigualdad, Godofredo encuentra otro tipo de injusticia más privada en el interior de cada persona. Así, refleja cuestiones más personales en las que pueden mezclarse sentimientos íntimos y sociales, como las limitaciones de cada uno, ya sean intrínsecas o impuestas. El compromiso y la empatía con los sectores más humildes de nuestra sociedad es, sin duda, el terreno en el que realiza un mejor uso de la pintura como herramienta sensibilizadora. Las desigualdades originadas por el funcionamiento social encuentran representación mediante escenas de las que el artista tenía una experiencia directa. Para ello, crea un entorno fruto de su propia interpretación sobre aquellas gentes que todavía en los años sesenta se servían de cuevas excavadas en ligeras elevaciones del terreno, como sucedía en Chinchilla o en la propia ciudad de Albacete. El origen modesto de los protagonistas anónimos de estas obras queda reflejado, además de en la naturaleza de sus escasas posesiones materiales en determinadas actitudes propias de la forma de ser de estas clases sociales, a modo de lección moral. En ellas se describe el carácter humano, solidario y social representando el recogimiento, la reunión y la ayuda mutua. Todas estas circunstancias quedan reforzadas por la forma del círculo en el que concurren una serie de personas y que se nos presenta como una forma opuesta al individualismo, egoísmo e inconsciencia más propios de las clases acomodadas.

---

<sup>154</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 162.



Imagen 22. Godofredo Giménez. *Mujeres sentadas*. Óleo sobre lienzo, 1958. 90 x 118. Colección particular.

Aunque Godofredo nunca participó de ninguna ideología, ni pretendió mostrar su interés<sup>155</sup> por los temas sociales de cara al público y las exposiciones durante estos años, estas vivencias lo llevarían a reflexionar sobre determinadas circunstancias, que dejó materializadas en una parte de su obra. Ya desde sus primeros años de formación, nos quedan ejemplos de recurrencia a escenas explícitas, donde el interés por el tema social está por encima del subjetivismo lírico que podemos encontrar en otras. No obstante, sus obras de esta temática estuvieron limitadas durante estos años al ámbito de su intimidad. En su trayectoria artística, conviven, por tanto, una serie de obras destinadas al entorno del mercado artístico con otras en las que se refleja una determinada preocupación social desde su punto de vista personal.

<sup>155</sup> Godofredo Giménez, entrevista realizada por José Antonio Lozano. *La Verdad*, 29 de mayo de 1977. En ella el artista responde con un “no” rotundo a la pregunta *¿Considera que los pintores deban hacer pintura social o política?*



Imagen 23. Godofredo Giménez.  
*Sin título*. 1956. Óleo sobre tabla.  
 65 x 47 cm. Colección particular.

La estética de esta parte de su pintura responde más a su percepción y personalidad, no limitándose a un estilo concreto. Aunque podemos suponer el empleo selectivo de estéticas alimentado por su vocación realista en unas ocasiones, y las influencias obtenidas de la vanguardia por otro. En esta gradación de lo explícito, el propio artista reconoce el hecho de que en ciertas ocasiones la propia temática pudo llevarle a caer en tópicos excesivos<sup>156</sup>. Con respecto al tratamiento técnico y compositivo de la obra de arte, podemos observar un continuo en toda su trayectoria en lo que respecta a aspectos como la geometría y el ensayo de la abstracción que, con determinado carácter sintético, se proyecta dentro de algunos de sus cuadros. Este moderado uso de la abstracción estuvo muy influenciado por su proximidad artística y personal con el pintor abstracto Alfonso Quijada.

<sup>156</sup> Godofredo Giménez Esparcia, entrevista con el autor, 8 de febrero de 2014.

### 3.1.2. Ángel González de la Aleja

Ángel González de la Aleja (Daimiel 1932 – Madrid 2012). Aunque la trayectoria artística de González de la Aleja a su llegada a Albacete (procede de Daimiel), transcurre de forma conjunta a los diez artistas de la exposición *Presencia actual de la pintura de Albacete*, encontramos determinadas diferencias en parte de su obra y su biografía con respecto al resto de integrantes de dicha exposición quienes, a excepción de Godofredo Giménez y el propio Ángel, hicieron transcurrir su carrera artística volcados en cuestiones más técnicas dejando al margen los temas de carácter social. Procedente de una familia de republicanos represaliados, traslada esta empatía hacia un sector de la sociedad con el que se identifica. En la misma línea tenemos el referente de la poesía comprometida que realizaba su hermano.

Estos datos y el testimonio del propio artista, quien ha hecho referencia en determinadas ocasiones a las dificultades económicas familiares de cara a procurarle una formación académica<sup>157</sup>, son los que nos llevan a deducir un tinte de arraigo social en cierta parte de su obra. Aparte de estos indicios de una especial empatía con las clases desfavorecidas que podemos extraer del análisis de su biografía, podemos atribuir al artista un compromiso en lo personal a través de algunos rasgos de dicha actitud que refleja en la temática de su pintura.

Es desde esta perspectiva desde la que podemos apreciar cómo en algunas de sus pinturas de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, como *Casa de Campo* de 1959, nos transportan hacia temas sociales que, bien podrían estar en la línea de un sentimiento de vínculo hacia determinadas personas, así como la intención de reflejar la vida de los campesinos en una evocación de determinadas vivencias pasadas. Ese mismo sentimiento se recoge en sus paisajes rurales y algunas de sus obras posteriores como *Desahucio* o *Figuras en*

<sup>157</sup> Andrés Gómez Flores (dir.) «Ángel González de la Aleja» (Catálogo de Exposición, Centro Cultural la Asunción, Ediciones de la Diputación de Albacete, 1994), 73-74.

*el Paisaje. Él dormido y ella pensando* en las que, sin perder su atmósfera onírica, se invita al espectador a acercarse a la realidad en la que habitan sus personajes. Se trata por tanto de una pintura social que, aunque alejada la crítica y la denuncia, muestra un interés por estos temas de una forma más sugerente que explícita, recurriendo a ellos a modo de homenaje.



Imagen 24. Ángel González de la Aleja. *Casa de Campo*, 1956.  
Óleo sobre lienzo. 73 x 92 cm. Palacio de la Diputación de Albacete.

Su dominio técnico y precisión en el dibujo le llevaron a conseguir varios reconocimientos, como el primer premio y la medalla de oro en el Certamen Manchego de Artes Plásticas de 1960, el Molino de Plata en el Certamen Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas en 1966, el Molino de Oro en 1971, el Pámpano de Oro en el Salón Nacional de Valdepeñas en 1973 o el Premio Nacional de Pintura de Villacís (Murcia) en 1977.



Imagen 25. Ángel González de la Aleja. *Sin título* (Dibujo). Lápiz plomo sobre papel.

### 3.1.3. *Francisco Fernández Reolid*

Francisco Fernández Reolid (Elche de la Sierra 1937 – Madrid 2015). Su inicio en la pintura tiene lugar en 1958, cuando comienza sus estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando en Madrid. Al finalizar este periodo de formación viajó a Italia donde vivió durante algunos meses. A lo largo de su trayectoria artística realizó múltiples exposiciones nacionales a las que se suman otras que tuvieron lugar en Italia, Alemania y Francia. A diferencia del resto de artistas recogidos en este apartado, Reolid no perteneció al grupo de pintores originados alrededor de la figura José Antonio Lozano y la *Galería Estudio*, tampoco participó en la Exposición *Presencia Actual de la Pintura de Albacete* celebrada en la Galería Serrano de Madrid. El motivo de incluirle en este apartado se debe a algunos vestigios de temas sociales que podemos encontrar en una parte de su obra, fundamentalmente en el tratamiento de los paisajes urbanos, en los que dicha temática se vuelve recurrente. En ellos refleja la miseria y desolación de los entornos más desfavorecidos, con frecuencia las periferias de las ciudades, aunque

manteniendo cierta distancia con los protagonistas que aparecen en ellos. Al abordar esta cuestión dentro de su obra Rubí Sanz describe:

[...] Su obra abarca desde paisajes urbanos en los que coloca en primer término chabolas y suburbios en una atmósfera de ciudad dormida y casi inconsciente de su propia miseria. En último término grandes bloques de viviendas de aquellos algo más afortunados que se yerguen junto a fábricas que no enmudecen. Recreación e insistencia de nuestras propias limitaciones de tejados de tablas, hojalata y uralita, de ropas tendidas al sol de la pobreza, de calles tierra y barro, de escombros y basura, de eterna marginación. O muchachos con blues jeans ausentes de su propia ausencia del mundo, entre desguaces y cemento, que son como un grito silencioso para una sociedad que acalla lo que no quiere oír ni ver ni creer. Y siempre como fondo, la gran ciudad que emerge devoradora del mundo y del hombre.

O las playeras rotas, gastadas de años, puestas a secar para que el sol las verifique. No sólo hay una búsqueda de la plástica en lo feo, sino también una recreación en ello con un aparente sentido de lo social [...]<sup>158</sup>.

De todo lo recogido en estas líneas en torno a estos temas en su pintura, podemos extraer un interés por lo social, que, trascendiendo las posibilidades plásticas, se centra en llamar la atención sobre determinadas realidades y desigualdades a través del retrato de personas anónimas y entornos a los que el espectador observa desde una ventana. A lo largo de su carrera artística ha cosechado múltiples reconocimientos como el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Alvisola Marina (Génova) en 1962; Premio Montecervino (Italia) en 1964; Medalla de Oro del Premio La Griva (Italia) en 1965 o la Mención de Honor en la IV Bienal Iberoamericana de Pintura (México) en 1988. En el ámbito nacional también ha sido galardonado con el Primer Premio Nacional de Escuela en Medallas Tomás Francisco Priego en Madrid, en 1974; el Segundo Premio en la Exposición de Artes Plásticas de La Roda en 1983; Primer Premio del Ateneo de Albacete, en 1984 o la Tercera Medalla de Dibujo en el LIII Salón de Otoño de Madrid en 1986, entre otros.

---

<sup>158</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 142.

## 3.2. Motivaciones de carácter político e ideológico. El arte comprometido y la denuncia a partir de 1970

### 3.2.1. *Activismo político y denuncia social en la obra de Qijano*

José Cinabrio-Qijano Sánchez-García (Bogarra, 1947). Conocido como Qijano, comienza a trabajar las artes plásticas hacia el año 1968, aunque su verdadera toma de conciencia con respecto al compromiso tiene lugar a partir de 1970. Desde su condición de republicano de izquierdas, su afiliación al PCE e inclinación hacia ciertos postulados del anarquismo ha contado desde esos momentos con una fuerte convicción política a través de la que ha materializado los temas de compromiso y denuncia social en casi la práctica totalidad de su obra.

Me inicié con las abstracciones y las geometrías hasta que llega un momento en que mi condición más o menos de izquierdas, de anarquista, o en realidad de persona libre, que es lo que de verdad me caracteriza, más que una determinada filiación o sigla, me lleva a nuevos ámbitos artísticos<sup>159</sup>.

Estas cuestiones ideológicas y su interés por reflejar las injusticias a las que son sometidas las clases desfavorecidas por determinados regímenes y sistemas opresores han motivado el hecho de que sean un continuo en su obra temas como el antimilitarismo, la denuncia de la represión (especialmente la que tiene lugar durante el franquismo), la lucha contra la manipulación de los medios de comunicación y el respeto por los derechos humanos. Todos estos aspectos, que parten de su fuerte personalidad, son los que han hecho de Qijano uno de esos artistas para los que el mensaje de su obra está por encima de cualquier cuestión estilística o estética.

Se puede ser geométrico y se puede ser abstracto. Pero como Malevich, siempre con un gran compromiso ético y estético. Mi compromiso político y social radica más en una estética que permita hacer llegar al públi-

---

<sup>159</sup> Qijano citado por Jaime González Lavagne, «Qijano Múltiple singular» (catálogo de la exposición, Albacete, Diputación de Albacete, 2007), 27.

co el mensaje de la obra. Mi compromiso no es panfletario, sino de denuncia de las situaciones sociales<sup>160</sup>.

Analizando el contenido de la denuncia en su obra debemos detenernos en varios aspectos, ya que muchas de sus iniciativas, homenajes y exposiciones constituyen en sí mismos un acto solidario y reivindicativo al mismo tiempo.



Imagen 26. Qijano. *Homenaje a Miguel Hernández*, 1971.  
Óleo sobre seda pegada en madera. 110 x 81 cm. Colección Soto Palacios.

A pesar de que el tratamiento de estos temas supuso su silenciamiento a nivel nacional en numerosas ocasiones (la mayor parte de sus exposiciones de este momento tiene lugar en el extranjero) supo ganarse en aquellos años cierta permisividad gracias al contacto que mantuvo con personas que formaban parte de la estructura, como el director de

---

<sup>160</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

Cervezas El Águila o los alumnos Dominicos de Valencia. Para este mismo fin se serviría dentro de la provincia de Albacete de otras coyunturas que le permitieron exponer en localidades albaceteñas como Fuensanta, Peñas de San Pedro y Almansa por iniciativa de algunos de los llamados “curas rojos”. Estas circunstancias son las que posibilitan el inicio de sus exposiciones sobre la Poesía Ibérica de las que formó parte su óleo *Homenaje a Miguel Hernández*<sup>161</sup> de 1971, inspirada en el poema *El niño yuntero*. En esta obra se representa el cuerpo del poeta asesinado y colgado boca abajo con las manos en el suelo a modo de raíces de las que surgen nuevos brazos levantados contra la imagen de Franco. Fue especialmente el claro mensaje de repulsa a la represión franquista que se muestra este cuadro, el desencadenante de cierta persecución<sup>162</sup> hacia el artista, quien decidió autoexiliarse en Francia ante estas circunstancias.



Imagen 27. Qijano. *Homenaje al pueblo andaluz*, 1977. 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Colección personal madre del artista.

---

<sup>161</sup> Esta obra volvería a exhibirse en la exposición en homenaje a las víctimas del franquismo celebrada en Madrid en 1987.

<sup>162</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

Durante su estancia en Francia, el contacto con hijos de exiliados de carácter anarquista y comunista le lleva a realizar hasta un total de cuarenta exposiciones sobre la temática de la Poesía Ibérica, así como la exposición *El Fascismo pintado por Qijano*, en Carcassonne. La intención de estas exposiciones se centró en mostrar en el exterior lo que estaba ocurriendo en España.



Imagen 28. Qijano. *Homenaje al pueblo andaluz*, 1977.  
Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm. Colección Cessare Marmoral.

Tras este periodo en Francia, su primera exposición dentro del ámbito nacional tiene lugar en el Festival de Sitges, gracias a su contacto con el periodista de la revista *Diez Minutos*, Fernando Montejano. En esta ocasión fue posible exhibir obras en las que se realizaba denuncia sobre la tiranía, en contra de la dictadura y la estructura, mediante la vinculación de lo tétrico y cruel de la estética de esta obra con el cine fantástico y de terror en que se ambienta dicho festival. En estos momentos también participa

junto con el director de cine Josep María Forn en la defensa de la identidad catalana mediante una colección de obras que denunciaban esa situación, aprovechando la temática de películas como *Companys, procés a Catalunya* de 1979. Según el testimonio del propio artista, traer hasta Albacete esa defensa de la pluralidad de las lenguas y nacionalidades de España llegó a costarle incluso agresiones físicas. Dentro del panorama nacional, Qijano ha desarrollado otras importantes colaboraciones con personalidades de la primera línea cultural vinculadas a una obra artística centrada en el compromiso como Alfonso Sastre, Julio Vélez o Marcos Ana.

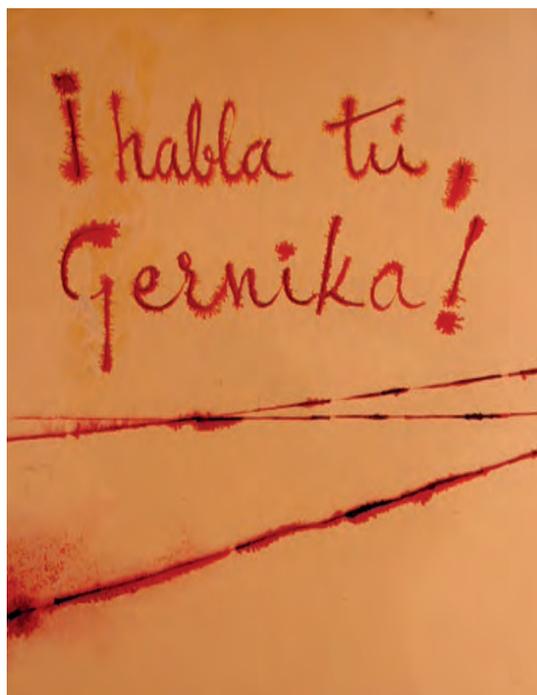


Imagen 29. Qijano. Portada original del libro *¡habla tú Gernika!* Publicado en 1975.

En plena transición promocionó al Frente Democrático de Izquierdas, cediendo algunas obras para financiar campañas electorales. En ese momento también se realizaron una serie de colecciones por encargo del editor José María Martín de Retana y encaminadas a un proyecto de murales, entre las que destaca *¡habla tú, Gernika!*, una obra cuyo gran contenido de compromiso político y denuncia han impedido su

correcta difusión, incluso en la actualidad<sup>163</sup>. A pesar del ello, las imágenes de esta obra quedaron recogidas en una edición de La Gran Enciclopedia Vasca en 1976<sup>164</sup>. Su presentación en Albacete no tendría lugar hasta 1977 y haciendo coincidir este acto con las primeras elecciones democráticas. A lo largo de los dibujos y obras que contiene este libro, observamos la crítica recurrente con respecto a temas relacionados con la tortura, la represión, la violación de los derechos humanos o la manipulación a través de varias series: “Vigilancia”, “¡Silencio!”, “Situación”, “Poder”, “Raíces”, “Verdugos”, “Pueblo”, “Símbolos” y “Víctimas”. Para ello, Qijano se sirve de las artes plásticas denunciando las injusticias y homenajeando al mismo tiempo la lucha y el levantamiento contra éstas.



Imagen 30. Qijano. *Homenaje a la luchadora antifranquista Mariló*. Ilustración perteneciente a la serie *Víctimas*. Publicada en *¡habla tú Gernika!*, 1975. 70 x 50 cm. Tinta china sobre papel. Colección La Gran Enciclopedia Vasca.

<sup>163</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

<sup>164</sup> Qijano, *¡habla tú, Gernika!* (Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976).

A estas actividades se sumarían otras como la Exposición a favor de los Derechos Humanos, realizada en Bogarra por iniciativa del que fuera primer director del Museo Provincial de Albacete, Samuel de los Santos Gallego y entre cuyos asistentes se cuenta el propio Benjamín Palencia.

A mediados de los setenta, pinta un mural en Madrigueras en el que reflejaba el significado del marxismo y la lucha de clases, ante su permanente preocupación por la creciente pérdida de conciencia de clase por parte del público de izquierda, al que él dirige su obra. En relación a esta pintura, Diego Jesús Jiménez consideraría al artista “un pintor para minorías no asustadizas, con un arte espontáneo y valiente, que no hace concesiones a nada ni a nadie”<sup>165</sup>. También queda patente su compromiso político por medio del apoyo a los movimientos de base de localidades de la Manchuela, como Villamalea y Madrigueras, para las que donó una serie de obras que sirvieron como pago a algunos de los conferenciantes durante la visita de Santiago Carrillo a la provincia.

En cuanto a lo estilístico, Qijano asocia la estética de su obra con Kazimir Malevich, Jorge de Oteiza y Eusebio Sempere a los que considera personas con un compromiso social, además del estético. El lenguaje artístico y la estética de Qijano podrían vincularse también, en modo general, a los movimientos informalista de la *Escuela Vasca* y al vanguardismo catalán; al mismo tiempo que siente verdadera fascinación por el Realismo Social de *Estampa Popular*.



Imagen 31. Qijano. *Tricolor*, 1978. Acrílico y Óleo sobre lienzo. 114 x 292 cm. Colección Amigos de la República.

<sup>165</sup> Diego Jesús Jiménez, *Mundo Obrero*, 29 de septiembre de 1979.

En esta línea, aboga por la investigación de una nueva estética que pudiese aportar un aire renovador a la anquilosada y decimonónica estética que tradicionalmente se venía asociando a la izquierda<sup>166</sup>. Un ejemplo de esta estética son las obras de gran formato (simbolizando el clamor del pueblo y la clase trabajadora) que se exponen en las fiestas del PCE o la cedida para una exposición sobre el movimiento anarquista en Albacete a cargo del grupo artístico *Abraxas*, celebrada en torno a 1971 en la antigua Casa de Cultura de Albacete y a la que asistió Antonio Bonet Correa. En este mismo año la Librería *Delta*, fundada como una nueva iniciativa desde el pensamiento cristiano, realizó una exposición suya en la que en una de las obras se reflejaba la representación del asesinato a una persona.

Con el precedente de sus trabajos en Francia, centrados en la pena de muerte, se realiza en la Casa de Cultura la exposición en homenaje a Julián Grimau. Para este evento se realizaron una serie de dibujos centrados en temas como la libertad de expresión y la amnistía. La presentación de este homenaje corrió a cargo del poeta Marcos Ana.

De cara a las primeras elecciones municipales de 1979, desarrolló junto con Ricardo Avendaño y otros artistas de Albacete, la iniciativa de pintar en las medianerías y realizar carteles de publicidad electoral como muestra de apoyo a la candidatura del socialista Salvador Jiménez a la alcaldía de la ciudad. También participó con artistas de la provincia como Nicasio Cañaveras y Juan Miguel Rodríguez Cuesta en numerosos actos organizados por el PCE.

Con la entrada de la década de los años ochenta sus temas de compromiso político se vincularon a las movilizaciones vividas en grandes ciudades: París, Madrid y Pekín. A modo de homenaje a estas tres ciudades y utilizando la “abstracción como mecanismo revelador de formas”<sup>167</sup>, crea

---

<sup>166</sup> Qijano, entrevista con el autor, 29 de enero de 2014.

<sup>167</sup> Odalís Guillermo Pérez, *Qijano, La poética de los rompimientos visuales* (Martín Retana Editor, 2005).

una “suerte de cromías con las que pretende revelar simbólicamente los contenidos de las revueltas urbanas”<sup>168</sup>.

La obra plástica de Qijano nos ofrece una doble intencionalidad. En primer lugar, la de la propia denuncia y crítica social. La segunda de estas intenciones tuvo un carácter más didáctico, tratando explicar al mismo tiempo, la naturaleza de los hechos que en ella se denunciaban, así como el camino a seguir para combatirlas. En definitiva, su obra y su persona suponen un claro ejemplo del compromiso y el activismo en un uso reivindicativo del arte.

### 3.2.2. *El compromiso político, literario y social de Nicasio Cañaveras*

Nicasio Cañaveras (Casas de Lázaro, 1946). Tras finalizar sus estudios en el año 1970, contacta a través de su afiliación al PCE con una serie de compañeros, entre los que se encontraba Juan Miguel Rodríguez Cuesta, movido esencialmente por las cuestiones de tipo social. En 1973 realiza por primera vez una exposición con obras destinadas a esta temática en la Casa de la Cultura de Albacete. La incertidumbre en que se vivía en aquellos momentos y el interés por un cambio político y social harían que un pequeño grupo de personas de Albacete, entre las que se encuentra Nicasio, comenzasen a propagar estas iniciativas artísticas llenas de compromiso político, inexistentes dentro de nuestra provincia hasta aquel entonces. Desde la apertura de la Librería Popular, Nicasio se hizo cargo de toda la actividad relacionada con las artes plásticas que allí tenía lugar. En años posteriores, también contribuiría al desarrollo de las artes plásticas en Albacete mediante su participación en el Taller de Artes Plásticas desde 1978.

La mayor parte su obra de contenido social realizada en aquellos primeros años setenta se encuentra en sus series dedicadas a colectivos oprimidos y marginados. Pertenecen a estos momentos sus series *Obre-ros*, así como la serie *Prostitutas*. En la primera de estas series se preten-

<sup>168</sup> Guillermo Pérez, *Qijano, La poética...*

día llevar al lienzo la vida de trabajadores de diferentes ámbitos como albañiles u oficinistas, que tenían como inspiración más directa las movilizaciones protagonizadas en aquellos momentos por trabajadores de la banca o la construcción en la provincia. Su experiencia profesional en el departamento de Terapia Ocupacional del Hospital Psiquiátrico le llevaría a representar también a otro colectivo olvidado por la sociedad, como los internos de dicho centro, en una serie de aproximadamente diecisiete cuadros. En esta serie se interesa por la marginación social con la que se castigaba a esta población de pacientes, tema que también abordaría en sus cuadros sobre drogadictos.

Otras de sus series estuvieron relacionadas con acontecimientos internacionales como las que dedica a Chile tras el Golpe de Estado contra Salvador Allende en 1973.



Imagen 32. Nicasio Cañaveras. *Internos del Hospital Psiquiátrico*, hacia 1973.

Junto con otros artistas, como Juan Miguel Rodríguez Cuesta, llevó a cabo iniciativas como la realización de murales en algunos barrios de la ciudad de Albacete, así como en algunas localidades de la provincia. En muchos casos la temática de estos murales estuvo relacionada con homenajes a gran-

des personalidades de la literatura afines a los movimientos de izquierda como Miguel Hernández o Blas de Otero. En 1976 se realizó la primera fiesta del PCE en el recinto ferial en la que se reunieron una gran cantidad de artistas y personalidades de su militancia, ocasión para la que también se realizarían algunos murales. Su participación con el PCE también tendría lugar a través de la realización de carteles con motivo de su apoyo a las candidaturas de ese partido en las primeras elecciones democráticas.

En todos estos casos, nos encontramos en motivaciones netamente ideológicas, que llevaron a Nicasio Cañaveras a realizar una serie de obras destinadas a un compromiso político y social con un mensaje cargado de objetividad. En ocasiones, lo patente de la crítica en su obra le ocasionó algunos problemas, como su cuadro crítico con la Base Aérea de los Llanos, con el que participó en una exposición celebrada con motivo del aniversario de esas instalaciones militares a principios de los años ochenta. La polémica también estuvo sembrada en otros de sus cuadros testimoniales de algunos episodios de la transición, como el que realizó en referencia al Golpe de Estado del 23 de febrero de 1981.

La fascinación que sintió por las obras de Francis Bacon, las cuales tuvo ocasión de observar de cerca durante su visita a una exposición del pintor inglés celebrada en París, marcaría en él una fuerte influencia, especialmente en las obras de estos momentos. De este pintor le quedó el interés por la gran fuerza expresiva de sus obras y su tratamiento en el enfoque de las figuras<sup>169</sup>. Entre otra de sus principales influencias encontramos al pintor extremeño Juan Barjola, quien fuese profesor suyo durante sus años de formación. Fuera de Albacete, ha participado en varios homenajes realizados desde el año 1976 a Miguel Hernández en Orihuela. El último de ellos, la creación de murales en la Pedanía de San Isidro realizada en marzo de 2003. En fechas posteriores su pintura continúa siendo el retrato y el testimonio de la realidad, actuando como vía de denuncia de situaciones injustas o fenómenos de emergencia humanitaria como las hambrunas en África o el éxodo migratorio en patera por el Estrecho de Gibraltar.

---

<sup>169</sup> Nicasio Cañaveras, entrevista con el autor, 3 de marzo de 2014.

La obra de Nicasio, demuestra un componente de repercusión de cara al público al que está destinada, fundamentalmente por su fuerte carga política e ideológica capaz de aglutinar varias conciencias.

### 3.2.3. *Juan Miguel Rodríguez Cuesta: testimonio histórico, compromiso y activismo*

Juan Miguel Rodríguez Cuesta (Motilleja, 1946). Es otro artista de fuertes convicciones ideológicas, procedente de una familia humilde de campesinos. Su destreza para la pintura se aprecia desde una temprana edad, obteniendo su primer premio de dibujo a los trece años. A este premio seguirían el Primer Premio Provincial de Pintura en 1963 o su posición de finalista para el Premio Senyera de Valencia en 1964. Esta formación se completaría posteriormente con sus estudios en las escuelas de Bellas Artes de San Carlos en Valencia y San Fernando en Madrid. A su trayectoria como pintor se suma una larga carrera profesional vinculada a la didáctica del dibujo y la pintura en varios Institutos de la provincia, así como en la Universidad de Castilla-La Mancha.

Pese a que su prolífica carrera ha dejado creaciones de todo tipo, apreciamos en gran parte de ella un claro compromiso político y uso de la pintura como vía de expresar la denuncia. Su compromiso con el movimiento obrero y otras cuestiones sociales, puestos de manifiesto a través de su militancia política, le llevaron a desarrollar una obra sensible con estas cuestiones.

En una entrevista realizada en la prensa local, Juan Miguel diferenciaba entre una pintura contemplativa frente a una comprometida, en una clara intención de apuesta por la segunda<sup>170</sup>. En palabras suyas “el arte por el arte no tiene sentido en una sociedad como la nuestra, la pintura ha de decir algo, denunciar”<sup>171</sup>. Así mismo su lenguaje pictórico, tal y como él lo describe, pretende la sencillez facilitando su comprensión

---

<sup>170</sup> Ángel Cuevas, «Juan Miguel Rodríguez, el compromiso», *La Verdad*, 15 de febrero de 1981.

<sup>171</sup> Cuevas, «Juan Miguel Rodríguez...».

hacia el público al que va dirigido mediante una pintura figurativa que huye de la ornamentación excesiva. Ese mismo interés por llegar al público queda patente en su dedicación a la realización de murales al aire libre en compañía de niños de barrios o localidades, así como en cualquier manifestación artística que acerque el arte al pueblo. En este sentido destacamos el empleo del grabado como una técnica que facilita la reproducción en serie y la consiguiente distribución de las obras de arte.



Imagen 33. Juan Miguel Rodríguez. *Homenaje a Casius Clay*, 1975.  
148 x 148 cm. Óleo sobre lienzo. Colección particular.

Su conciencia de clase se remonta a la figura de su padre, un campesino muy comprometido y afiliado al PCE que luchó en la Guerra Civil, sufriendo el confinamiento en un campo de concentración y la posterior represión durante la década de los cincuenta. Esta influencia paterna y el contacto directo con el movimiento obrero desde la infancia harían que Juan Miguel comenzase a participar en múltiples protestas en Valencia durante su época de formación, siendo detenido por primera vez a los diecisiete años delatado por los restos de pintura azul para pin-

tadas callejeras en sus manos<sup>172</sup>. Tras estos problemas surgirían otras detenciones, vetos y represiones como el traslado obligado de su puesto de trabajo, a los que hicimos referencia en un apartado anterior, o la denuncia a manos de compañeros de trabajo por poseer ejemplares del periódico *Mundo Obrero*.



Imagen 34. Juan Miguel Rodríguez. *Serie Homenaje a Miguel Hernández*, 1976. Grabado en técnica de linóleo, 56 x 42 cm. Colección particular.

Durante los últimos años del franquismo, especialmente en el periodo 1968-1975, realiza varias obras de temática social como sus series sobre inmigrantes de 1974. Este compromiso continúa con su apuesta por el pacifismo en cuadros de 1975 como *Apaleamiento de Xirinoc* y *Homenaje a Casius Clay*, ante un sentimiento de admiración

<sup>172</sup> Juan Miguel Rodríguez Cuesta, entrevista con el autor, 7 de junio de 2014.

por el boxeador que se niega a ir a luchar a la Guerra de Vietnam. Aparte de la importante carga ideológica de la que el artista dota a esta obra, su esfuerzo y trabajo técnico supusieron su selección para representar a España en la Bienal Internacional del Deporte de 1975. En este mismo año, se prepara su exposición *Homenaje a Miguel Hernández*, que sería prohibida por Orden Gubernativa en Albacete y Sevilla. Su admiración por este poeta le ha llevado a participar en multitud de actos de homenaje realizados hacia su persona dentro y fuera de la provincia.

El paisaje en su pintura representa el trabajo y el esfuerzo de los campesinos, aunque en su tratamiento se nos muestre una imagen completamente opuesta a la violencia y el dramatismo<sup>173</sup>. Así lo describe por ejemplo Andrés Gómez Flores en algunos de los textos que dedicó a la obra de este pintor:

[...] es un artista que ha transmutado peligrosa y sorprendentemente la dureza de sus palabras, lo áspero de sus gestos, en definitiva, su manera de pecar y, por lo tanto, de sobrevivir, a la paleta para plasmar unos surcos que son como barricadas defendidas por campesinos armados. [...] Las tierras de Juan Miguel no sufren solamente por manchas, sino también porque se levantan después de haber soportado las persecuciones más enérgicas; el mayor olvido. A partir de él el paisaje deja de ser una teoría vieja y cadavérica para convertirse en la más pura acción revolucionaria<sup>174</sup>.

Probablemente, este fuerte vínculo que se establece con la lucha obrera y su intención de hacer de la pintura algo lleno de valor testimonial para la Historia sean los dos elementos que mejor explican la temática de su pintura comprometida. En otras ocasiones, el uso del paisaje tiene unas connotaciones más personales en las que el valor social se mantiene, bien mediante el homenaje a su pueblo y la vida de sus gentes o desde la llamada de atención hacia el espectador acerca del

<sup>173</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 258.

<sup>174</sup> Andrés Gómez Flores, «Juan Miguel Rodríguez en Club Gorca» (Tríptico para la Exposición, Sevilla, Mayo de 1976).

valor ecológico y paisajístico de algunos de los parajes más significativos de su entorno. Esta llamada de atención pretende al mismo tiempo su preservación, dando un carácter de reivindicación frente a la amenaza a la que los mismos se encuentran sometidos por fenómenos como la contaminación o la especulación urbanística. Así lo relata el propio artista al hablarnos de su cuadro *El Guijarral*, de 1978. Su compromiso no queda relegado al ámbito local. Rodríguez Cuesta se convierte, a través de su pintura, en una voz solidaria encargada de denunciar las injusticias que se producen en otros lugares del mundo como su exposición *Homenaje a Chile* celebrada en el Pub Commodore entre diciembre de 1978 y enero de 1979.

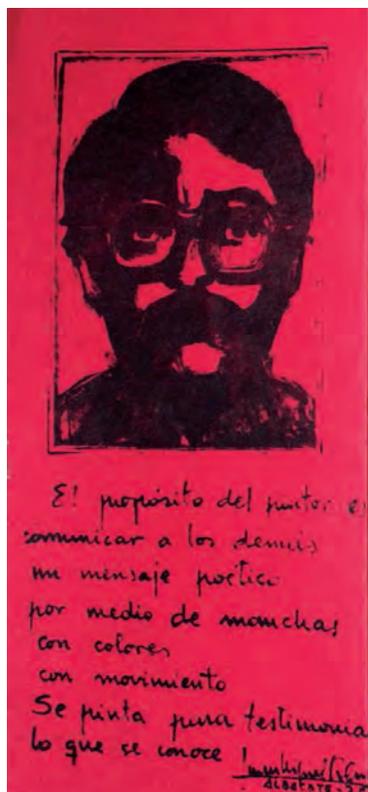


Imagen 35. Tríptico de una de sus Exposiciones en la Librería Popular de 1975 en la que se recoge de la propia letra del artista su opinión con respecto a la función testimonial del arte.

A través de sus múltiples años de trabajo nos queda una producción variada en cuanto a temas, técnicas y estilos que van desde la abstracción

al realismo, fruto de su amplia formación artística, dominio técnico y del interés por la obra de grandes artistas como Velázquez, Goya, Picasso o Antonio López<sup>175</sup>. Aparte de estas influencias y compromiso político, su trabajo artístico posterior está caracterizado por el carácter altruista de sus donaciones a causas solidarias, así como su participación en causas benéficas a favor de catástrofes recientes como las de Lorca y Nicaragua.

### 3.2.4. *Alfonso Parra Domínguez. El mensaje subversivo de Realidad Dialéctica*

Alfonso Parra Domínguez (Villarrobledo, 1941 – El Provencio, 2016). Su carrera dentro de las artes plásticas comienza a cosechar éxitos a la edad de diecisiete años, obteniendo el primer y segundo premio de pintura otorgado por el Ayuntamiento de Villarrobledo en 1958 y 1959 respectivamente. También en 1958 ganaría la Segunda Medalla Juvenil de Albacete. Posteriormente, tendría lugar su formación en la Escuela de San Carlos de Valencia y sus años como profesor de dibujo en diversos puntos de la geografía española. Ya en 1970 consiguió el Primer Premio Nacional y Medalla de Oro en la II Bienal de Tarragona. El mismo año, fue seleccionado para representar a España en la muestra *20 pintores jóvenes españoles* celebrada en Nueva York. A estos reconocimientos a la obra de Alfonso Parra irían sumándose algunos más a lo largo de los años setenta. Son múltiples los lugares en los que se encuentra representada parte de su obra, como el Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (Centro Reina Sofía), Museos Popular de Arte Contemporáneo de Villafanés, Museo d' Art Modern de Tarragona, Museo de Arte Contemporáneo de Granada, Pinacotecas del Círculo de Bellas Artes de Palma de Mallorca, el Ateneo de Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y, por supuesto, el Museo de Albacete. A esta actividad relativa a las Artes Plásticas, es necesario considerar su interés por las cuestiones políticas, de las que nos queda constancia a través de su militancia en el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC) durante los primeros años de la transición. Este artista rechaza las incitaciones de los canales comerciales del arte, reivindi-

<sup>175</sup> *Crónica de Albacete*, 16 de mayo de 2010.

cando el valor de uso perdido para insertar su obra dentro de un debate ideológico y cultural que considera insuficientes los Realismos, ya que tratan de forzar la consciencia impidiendo que la obra realice su propia dialéctica sobre la comprensión del espectador.

Alfonso Parra se encuentra entre los creadores de *Realidad Dialéctica*, un movimiento surgido a finales del franquismo e inicios de la transición que pretendía aunar las artes plásticas con la literatura y la filosofía, entendiendo esta unión como la posibilidad de actuar sobre las conciencias como medio para transformar la realidad social<sup>176</sup>. Con este movimiento se trataba de crear una alternativa al realismo social y al hiperrealismo, ambos instrumentalizados por la política con el objetivo de responder a sus intereses ideológicos y económicos. Para ello, se parte de una crítica al sistema burgués y capitalista causante de dicha instrumentalización, tratando de transformar la materia artística poniéndola al servicio del hombre<sup>177</sup>, lo que le conferirá su auténtica noción de realidad. Junto con Gómez Cabot establece una serie de tesis que se desprenden de la Realidad Dialéctica:

El individuo humano al transformar las organizaciones materiales dadas, transforma su estructura mental conceptual, perceptiva y descriptiva.

Para que se produzca la transformación de la realidad social, hay que transformar las materialidades de nuestro ámbito.

La materia organizada desde los modos de producción queda reducida a la objetualidad, sinónimo de ideología e interés económico.

La transformación de la materia sólo es posible con el enfrentamiento libre con ella.

Las organizaciones materiales realizadas son la materia de nuestra conciencia.

Los niveles de la realidad (natural o cósmica e histórica) para ser transformados son asumidos dialécticamente en cada momento histórico.

<sup>176</sup> Antonio Gómez Cabot y Alfonso Parra, «Conversaciones desde la Realidad Dialéctica» en «Primera Exposición Antológica de su obra» de Alfonso Parra (catálogo de exposición, Ayuntamiento de Villarrobledo, agosto de 1979 y Museo de Albacete, noviembre de 1979).

<sup>177</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 210.

La complejidad de la organicidad material no se activa desde la imagen. La palabra es una imagen cultural e ideológica de las relaciones materiales: un fantasma de la realidad<sup>178</sup>.



Imagen 36. Alfonso Parra. *Realidad Dialéctica*, 1978. 81 x 100 cm.  
Museo Provincial de Albacete.

Una de sus principales vías de modificación de la materia pictórica es su negación a realizar dibujos preparativos o abocetados, que el artista considera una parte intrínseca de la pintura por lo que no cabe posibilidad de separación entre ambos<sup>179</sup>. En esta innovadora técnica de trabajo el artista realiza un tratamiento de la figura posibilitado por el trabajo simultáneo con la pintura en el que ambos actúan como dos partes cons-

---

<sup>178</sup> Antonio Gómez Cabot y Alfonso Parra, «Conversaciones desde la Realidad Dialéctica».

<sup>179</sup> Ángel Cuevas, «Alfonso Parra. En busca de la Realidad Dialéctica», *La Verdad*, 18 de julio de 1981.

titutivas de una totalidad. Su pintura también adquiere un papel testimonial, aunque más enfocado a la preocupación por las conciencias de la sociedad de aquellos momentos. En el Catálogo fundacional de Realidad Dialéctica, Gómez Cabot afirma que “para abordar la obra de Alfonso Parra hemos de situar en primer lugar el momento presente dentro de las coordenadas sociopolíticas, culturales y artísticas”<sup>180</sup>. Desde esta noción se crea una concepción del arte vinculado a su tiempo y acontecimientos políticos y sociales, pero con una plasticidad abierta y fresca que da lugar a la iconografía y no a la inversa, como pretende imponer el mundo burgués. La incompreensión y rechazo de la materia en los Realismos supone en su obra la superación o transformación teórica y artística de toda pintura “contenidista” en la que el sentido del mensaje está por encima de los valores estrictamente materiales que son los que conforman, según Alfonso Parra, la sintaxis de la obra y su capacidad para subvertir, convulsionar y destruir los hábitos perceptivos, individuales y sociales<sup>181</sup>.

Este posicionamiento en cuanto a la forma de entender el sentido de la obra del arte, como elemento transmisor de un mensaje concreto enfocado al compromiso y la conciencia, nos acerca a la visión ofrecida por el resto de los artistas encuadrados en este apartado al considerar el significado de la obra y su mensaje por encima de cualquier estética o simbología.

### 3.2.5. *José Parra Domínguez*

José Parra Domínguez (Villarrobledo, ¿?). Desde su multidisciplinar trayectoria, precedida por su trabajo de campesino y en la que ha dedicado una mayor parte a la escultura que a la pintura, donde también han tenido lugar la escritura de conferencias de arte, dirección de teatro, así como la didáctica del arte; la persona de José Parra nos lleva una vez más a la figu-

<sup>180</sup> Gómez Cabot, «Conversaciones desde la Realidad Dialéctica».

<sup>181</sup> Javier Herrera, «Catálogo fundacional de La Realidad Dialéctica y de la Revista de Arte Goya», en «II Exposición Antológica de Alfonso Parra» (Catálogo de Exposición, Sala de Exposiciones de la Casa de la Cultura de Villarrobledo, Ayuntamiento de Villarrobledo, 16 de diciembre de 1994 – 10 de enero de 1995).

ra del artista consciente y comprometido con su tiempo. A su labor como escultor y profesor de arte, se suman su interés por artistas que han entrado un gran compromiso estético como Malevich, Miró, Kandinski, o Paul Klee, así como por las teorías de pensadores como Karl Marx o León Bloy. Su compromiso con el mundo de los jornaleros y trabajadores del campo nace desde él mismo, quien perteneciendo a ese colectivo se vio sometido al desprecio de las clases acomodadas de su localidad. A su preocupación por las diferentes posibilidades representativas que ofrece cada estilo artístico, se añaden otras como la sensibilidad por parte del artista y su libertad para expresarse. En esta línea, apuesta por un lenguaje claro capaz de modificar sensibilidades sociales, entendiendo esta función como una de las exigencias sociales para con los artistas. Su caso vuelve a encarnar el doble compromiso, personal y artístico, desde su preocupación por la situación social de las personas en su entorno más inmediato. En una entrevista, afirmaba que “el arte consecuente y catalizador de su época es revolucionario en cuanto nos presenta la ruptura de lo establecido, la crítica del malestar de una determinada situación social”<sup>182</sup>. En el mismo sentido sostiene que el arte puede desarrollar una labor importante como medio de agitación política, especialmente de cara a sistemas de gobierno rígidos y autoritarios. Por ello, considera inapropiado que el artista sirva de instrumento a los mismos tal y como ocurrió con el arte teológico en la Edad Media, el realismo social en Rusia o el arte vinculado a la sociedad de consumo en Estados Unidos.

Desde su preocupación por despertar la conciencia de los demás, apuesta por un arte claro y conciso reduciendo al máximo cualquier rasgo de abstracción, tan fomentada desde los países capitalistas con la intención de dificultar la comprensión de las obras artísticas a la mayoría de la población<sup>183</sup>. Por ello, critica el hecho de que el informalismo y el arte abstracto sean fomentados en los países capitalistas sin que la mayoría del público pueda comprenderlos. Así, propone la existencia de una sociedad que propicie y se preocupe más por la educación del público en

<sup>182</sup> Gómez Flores, «Pepe Parra...».

<sup>183</sup> Gómez Flores, «Pepe Parra...».

cuanto a cuestiones artísticas se refiere. Desde su planteamiento, el arte debe estar realizado desde la vida misma, desde una parte del ser humano donde no queda sitio para la abstracción, quedándole desde este impulso vital su valor para representar la realidad.

### 3.3. Otros ejemplos de pintura comprometida

#### 3.3.1. *Damián y Guillermo García Jiménez*

Damián García Jiménez y Guillermo García Jiménez (Pozo Cañada, 1955). Desde su formación autodidacta, una de las inquietudes iniciales que los llevaría al desarrollo de una producción artística, sería precisamente el uso del arte como una vía para mostrar la disconformidad y para invitar a la reflexión sobre la injusticia existente en múltiples aspectos del orden establecido. La denuncia social en la obra de los hermanos García Jiménez está presente en parte de la producción de la primera de sus tres épocas, periodo que Rubí Sanz ha ubicado entre 1974 y 1979<sup>184</sup>. En esta parte de su producción artística, marcada por un fuerte expresionismo, desarrollan una pintura comprometida y en ocasiones hiriente, que pretende actuar como instrumento para enfrentarse a determinadas situaciones sociales. En los lienzos de estos momentos “existe un marcado contenido político que no se limita al poder político impuesto”<sup>185</sup> al mismo tiempo que podemos apreciar un “enfrentamiento directo con la estética de lo tradicionalmente bello y con la idea de que el arte debe sujetarse a un canon prefijado”<sup>186</sup>.

Esta intencionalidad de conceder un carácter comprometido a su obra tuvo sus efectos más inmediatos en la captación del mensaje dentro de círculos obreros y estudiantiles, que se sentían identificados por las temáticas que estas obras evocaban. A su vez, el rechazo susci-

<sup>184</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 153.

<sup>185</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 153.

<sup>186</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 153.

tado por el público mayoritario de estas obras las haría quedar relegadas a un arte para minorías, algo que también les otorgaría ese papel de manifestaciones comprometidas con los colectivos menos favorecidos. Ellos mismos hacían referencia a su intención de colocar al espectador frente a un cierto impacto moral que pudiese hacerle reaccionar<sup>187</sup>, adoptando una función similar a la del periodista. Su rebeldía durante esta primera etapa también queda patente en el uso de tonos de los que se sirven para resaltar el carácter trágico de la obra y que al mismo tiempo nos transmiten su propia desesperanza ante el rechazo de la misma<sup>188</sup>.

Probablemente su abandono de las temáticas sociales y la apertura hacia nuevas estéticas, como es el caso del pop, estuvo muy vinculada al peso que tuvieron en estos años los medios de comunicación y su consiguiente efecto sobre las culturas populares. Es en este sentido en el que la mayoría de la crítica sitúa el abandono de costumbres y modificación de estéticas a partir de la influencia de los *mass-media*, retomando así la cuestión del carácter desmovilizador que supusieron algunas dimensiones del mundo de la cultura en los años de la transición.

### 3.3.2. *Juan José Gómez Molina*

Juan José Gómez Molina (Carcelén, 1943 – Albacete, 2007). Estudia Bellas Artes en San Fernando y realiza su primera exposición en 1969 en la Casa de la Cultura de Albacete. Es la primera época de Gómez Molina la que más nos interesa desde nuestra perspectiva de investigación, ya que este periodo de su trayectoria artística se caracteriza por su clara voluntad de ser testimonio de la Historia. En estos primeros momentos su trabajo se encamina de forma decidida dentro de un estilo artístico y actividad plástica que podríamos encuadrar en el Realismo

<sup>187</sup> Ángel Cuevas, «Damián y Guillermo García Jiménez. El molesto encanto de unos pintores literarios», *La Verdad*, 8 de febrero de 1981.

<sup>188</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 154.

Crítico<sup>189</sup>. En esta etapa recurre con frecuencia al uso de la creación fotográfica con la finalidad de captar la realidad circundante para convertir esa realidad en símbolos de civilización mediante sus procedimientos pictóricos. Estos trabajos con apoyo fotográfico nos acercan a los realizados por Canogar y Genovés.

En el ámbito de la fotografía realizó lo que él mismo denominó “Investigación fotográfica de la realidad”, técnica que consistió en la búsqueda de aquellos aspectos de la realidad que se hallaban en el olvido. En etapas posteriores evolucionará a otros estilos de la pintura que podrían situarse dentro del Expresionismo abstracto y caracterizados por una interpretación fugaz y subjetiva de la realidad.

A lo largo de su trayectoria profesional realizó importantes contribuciones al mundo de las artes, especialmente en el plano de la didáctica, dónde desde su labor de Vicedecano de la Facultad de Bellas Artes de Barcelona introdujo por primera vez en España los estudios universitarios de fotografía. Desde su primera exposición en la Casa de Cultura de Albacete en 1969, han tenido lugar múltiples muestras de su obra contando con exposiciones individuales en las galerías Dau al Set, Línea Uno, Egam, Granero, Casa Lis, Museo de Albacete, Caja Negra, Foto- Forum West (Austria), Centro Cultural Conde Duque de Madrid, Palacio del Infantado, Museo Provincial de Ciudad Real o Museo de la Fotografía de Portugal, además de otras muchas a las que debemos añadir las itinerantes y exposiciones colectivas. El reconocimiento a su obra se ha visto materializado en premios como el de la I Bienal de Albacete en 1986 o el Primer Premio de Artes Plásticas de Castilla-La Mancha en 1987.

### 3.3.3. *José Piqueras Moreno*

José Piqueras Moreno (Pétrola, 1952). Desde 1968 comenzó a realizar exposiciones individuales en las que su obra mostraba una ins-

---

<sup>189</sup> Sanz Gamo, *Pintores...*, 168.

piración directa en la estética de Miró y Tapies. En 1975 se licenció en Arte en la Universidad Autónoma de Madrid, ciudad en la que permaneció trabajando como profesor y realizando varias exposiciones, tanto en Madrid como en Alicante, hasta 1979. La realización de pintura enfocada a los temas sociales nos remite también a ese periodo, en el que se sitúa su época expresivo-realista<sup>190</sup>, entre 1974-1975. El motivo que lleva al artista a interesarse por este tipo de temáticas es la creencia en el compromiso de la pintura con la sociedad, mediante la plasmación de hechos concretos como la ejecución de temas expresivos de situaciones sociales.

Considera necesario el acercamiento de la obra de arte con el público, mediante la elaboración de murales y grabados. En el caso de los primeros por su ubicación en lugares públicos, formando parte del paisaje urbano, en una influencia por los muralistas mexicanos Siqueiros y Orozco, de los que capta los temas actitud y concepción de la figura. Esta predilección por el muralismo estaría presente en su obra a través de su proximidad con miembros del Grup el Pou de Monóvar, ciudad en la que residía con su familia desde 1963. Además, José Piqueras colaboraría con este grupo de artistas en algunas exposiciones durante los años setenta. Su interés por los grabados se encuentra en las posibilidades que ofrecen de cara a la difusión, así como al hecho de que sean más asequibles para el público. En ambas circunstancias podemos advertir un interés por facilitar el acceso de la sociedad al arte, en la misma línea en la que muchas de las agrupaciones artísticas coetáneas lo hacían.

Desde 1979 reside en Villajoyosa donde ha continuado desarrollando su actividad como pintor, grabador, diseñador, profesor de dibujo e historiador del arte. Desde 1990 forma parte de la Universidad de Alicante como profesor de arte y diseño.

---

<sup>190</sup> El propio artista divide su trayectoria en un total de cinco fases, dentro de ellas la expresivo-realista ocupa el segundo lugar por orden cronológico. Véase: Sanz Gamo, *Pintores...*, 227-233.

### 3.3.4. Miguel Barnés

Miguel Barnés (Casas Ibáñez, 1954 – Almansa, 2011). Aunque en sus inicios poseía una formación autodidacta, en 1983 obtuvo una beca de la Fundación Cultural de Castilla-La Mancha y otra de la Diputación de Albacete en 1985, que contribuyeron a enriquecer sus conocimientos sobre dibujo y pintura. Su comienzo en la pintura se desarrolló a través del expresionismo abstracto por el que empezó a interesarse desde finales de los setenta a partir de su fascinación por la obra de Xabier Grau. El impacto de esta estética fue el que llevó al artista a tomar la decisión de abandonar su trabajo como empleado de banca en Madrid para dedicarse por completo a la pintura. Así, irían teniendo lugar sus primeras exposiciones durante principios de los ochenta: en el Palacio Gravina de Alicante, el Centro Cultural la Asunción en Albacete, Museo de Ciudad Real y Museo de Albacete. En estas mismas fechas irían llegando también los primeros reconocimientos a la calidad de su obra, como el Premio Anual de Pintura de Torralba (Ciudad Real) en 1985. A este periodo de su carrera dedicado al arte abstracto, le seguiría una pintura figurativa de carácter antropológico que actuó como testimonio de sus viajes de colaboración con labores humanitarias por Burkina Faso, el Sáhara, Tinduf, Bosnia o la India. Se le ha descrito como un humanista de los inconformistas, libre pensador, viajero e idealista<sup>191</sup>. Y es que la función de la pintura y el sentido que Miguel Barnés le otorgó desde la década de los noventa estuvo muy próxima a la del reportero internacional que se detiene en acontecimientos y circunstancias propiciadas por un trasfondo histórico determinado, elaborando su crónica personal a través de las artes plásticas. De este periodo nos quedan trabajos como *Parafin Zama-na Na. En tierra africana* de 1994. En él se recogen, a modo de cuaderno de viajes, una serie de dibujos en acuarela que, acompañados de textos escritos por el artista, nos acercan a la vida del continente africano y sus habitantes, desempeñando una función didáctica con el espectador. Con el transcurso de los años su obra iría abriéndose paso en el panorama

<sup>191</sup> Juan Ángel Fernández, «El brillo de cada uno de tus días», *La Verdad*, 30 de noviembre de 2011.

internacional, llegando a exponer en ciudades como Berlín. En el ámbito provincial su pintura también ha despertado siempre el interés por parte del espectador, convirtiéndose en un importante referente para el arte y los artistas de Albacete.



Imagen 37. Miguel Barnés, *Sin título*, 1981. Palacio de la Diputación de Albacete.



## Conclusiones

De entrada, podemos considerar con independencia de la magnitud en cuanto al impacto general que este tipo de arte pudiese tener en la sociedad, la enorme diferencia existente en cuanto a la intencionalidad por parte de los diversos artistas de los que aquí se ha tratado. Como ya señalamos anteriormente, no podemos esperar repercusión alguna en el espectador de aquella producción que supuso más un ejercicio de reflexión personal que de compromiso o denuncia, siendo conscientes en palabras de Hauser<sup>192</sup>, de que el arte de cada época no puede ser homogéneo, tampoco en cuanto a mensaje, al igual que la sociedad de cada época tampoco lo es. Para el caso de Albacete la aparición de este tipo de manifestaciones artísticas contribuyó a iniciar el desarrollo de una cultura más cercana a las clases sociales bajas, hasta estos momentos prácticamente inexistente. Por ello, si la pintura más comprometida de los artistas de Albacete no fue determinante en el paso de la dictadura a la transición<sup>193</sup>, si contribuyó en gran medida a fomentar el interés y el aumento de este tipo de manifestaciones, muy en la línea del efecto que también irían ocasionando los movimientos sociales. En el mismo sentido, puso su grano de arena a la hora de reivindicar la importancia que la cultura debía adquirir en los años posteriores, llegando a todos los sectores de la población. En este sentido, la pintura de denuncia, con sus diferentes grados de carga ideológica, contribuyó a nutrir junto con el resto de disciplinas artísticas y culturales, el repertorio de actividades que comenzaban a tener lugar en locales como la Librería Popular, el Nido de Arte o las sedes de asociacio-

---

<sup>192</sup> Arnold Hauser, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Vol II ( Barcelona: Editorial Labor, 1993, [1951]), 301-338.

<sup>193</sup> Andrés Gómez Flores, entrevista con el autor, 5 de abril de 2014.

nes vecinales, haciendo posible una oferta cultural de la que las prohibiciones, intereses gubernativos e ineficacia planificadora de las Administraciones estaban privando al público más humilde. Algunas de las prácticas más generalizadas entre los artistas que aquí se han recogido, como la realización de murales al aire libre, implicó el acercamiento de la obra al público, favoreciendo una ruptura con respecto a la concepción tradicional y elitista, vinculada a espacios exclusivos de determinadas clases sociales, a la que el arte venía estando sujeto.

Aparte de este carácter “educativo”, la producción plástica albacetense más politizada supuso otra vía para manifestar la protesta y la disconformidad, así como un valor testimonial de gran importancia en el estudio de la historia de la provincia en este periodo. En este sentido, debemos destacar la intencionalidad de estos artistas mucho más vinculada a una necesidad de denuncia o activismo enfocada a su momento histórico concreto. Llegaríamos con estos planteamientos a tratar la cuestión de la influencia del contexto histórico, donde el arte adquiere una función canalizadora de las inclinaciones interiores del artista, posibilitadas por el contacto directo con unos fenómenos sociales concretos. Ese vínculo permite el estudio de los mismos a través de la obra de arte, tal como nos señala José Fernández Arenas al analizar los planteamientos de teóricos del naturalismo como Hippolite Taine<sup>194</sup>. Por otra parte, la obra plástica a la que hemos dedicado este estudio tiene también una importante carga ideológica, además de su influencia social. Este hecho las mostraría desde algunos posicionamientos de la historia del arte como un medio incompleto para estudiar la historia, al poseer éstas varios elementos a la manera de interpretarlo por parte de Erwin Panofsky, quien diferencia entre la forma materializada, la idea convencional representada y el significado profundo o intrínseco<sup>195</sup>. La añadidura de otros elementos al valor testimonial de las obras, son precisamente las que pueden restarles ese valor como

---

<sup>194</sup> José Fernández Arenas, *Teoría y metodología de la Historia del Arte* (Barcelona: Anthropos, 1986), 80-81.

<sup>195</sup> Fernández Arenas, *Teoría y metodología...*, 107.

fuentes de estudio histórico en el sentido que entendemos éste para el caso de la arqueología. Autores como Gombrich<sup>196</sup> pueden conducir a este posicionamiento intermedio que considera la importancia del contexto social, pero sin concederle un determinismo pleno de cara a la materialización artística. En el caso de gran parte de los artistas recogidos en este trabajo, hemos podido comprobar hasta qué punto puede resultar determinante el contexto social en la obra, especialmente con respecto a los temas, por ello podríamos analizar la influencia del momento histórico sobre ella más allá de los planteamientos de esas teorías del arte.

En el plano artístico, algunas de las exposiciones realizadas constituyeron un vehículo de concienciación a algunos de sus asistentes, quienes se identificaban con las realidades representadas en las obras como la vida en el campo, la desigualdad de las clases trabajadoras. En otros casos esta creación de conciencia estuvo más enfocada a la proximidad ideológica. Debemos destacar la clara intencionalidad de algunos de estos artistas de trascender en las conciencias del espectador, al margen del efecto real que pudiera suponer. Esta intención ha quedado patente en apartados anteriores al tratar el esfuerzo de artistas que, como Qijano o Alfonso Parra, desarrollan un lenguaje pictórico que concede predominio al mensaje y donde el objetivo de la concienciación está por encima de otros elementos artísticos como la estética. Además, ambos artistas conciben la creación artística como un vehículo posibilitador de cambio social. En otros casos, como los de Juan Miguel Rodríguez y Nicasio Cañaveras, se emplea un método más descriptivo que persigue por otras vías la intención de llamar a la movilización mediante el recurso de aproximar el tema de denuncia al público.

---

<sup>196</sup> E.H. Gombrich, *Ideales e ídolos* (Barcelona, Gustavo Gili, 1981), 54 y E.H. Gombrich «Historia social del Arte», en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*, ed. por E.H. Gombrich (Barcelona: Seix Barral, 1968 (1963)), 113-123. Con respecto a esta cuestión Gombrich adopta una actitud crítica hacia los planteamientos deterministas de Hauser, no obstante no niega una influencia del contexto social sobre la obra artística.

Pese al predominio en cuanto a la preferencia del tema por encima de la estética en el trabajo de estos artistas, observamos la construcción de una serie de símbolos comunes recurrentes en el tratamiento del contenido ideológico y de denuncia. Quizás los más representativos en este sentido sean el homenaje a la poesía y la persona de Miguel Hernández, casi presente en la obra de todos ellos. Podemos hacer la misma afirmación sobre el tratamiento, a modo de homenaje, de la vida de los obreros y las clases humildes al que se ha dado un carácter icónico, a la vez que subjetivo, situado a mitad de camino entre los planteamientos del expresionismo y el realismo social.

La temática centrada en la denuncia ha sido una constante en la trayectoria de estos artistas, estando presente incluso en su producción actual. Resulta interesante el que este tema haya sido utilizado por algunos de ellos para pronunciarse sobre otros acontecimientos históricos posteriores. Queda así la posibilidad de estudiar en qué sentido esta temática ha ido ganando peso en la obra actual de otros artistas que no le habían concedido tal importancia en momentos anteriores. Cobra relevancia desde esta perspectiva la obra de artistas como Godofredo Giménez, quien desde finales de los noventa dota a su obra de temas relacionados con el colectivo obrero aplicando sobre esta una importante preocupación en cuanto al tratamiento técnico de la composición y el dibujo. Quizás el mejor ejemplo en este tipo de obras del artista sea su cuadro *El Mono* de 1994, dónde además del contenido de denuncia se recurre a un tratamiento del dibujo que nos transmite la influencia directa al *Descendimiento de la Cruz* de Roger Van der Weyden. Encontramos otras trayectorias artísticas que, por el contrario, han ido moderando su lenguaje de denuncia y compromiso en la medida en que también lo han hecho las reivindicaciones sociales.

En definitiva, resaltamos la presencia de una obra de compromiso, carga ideológica y matices de denuncia realizada en un periodo de la historia reciente en el que adquieren una importancia significativa. Aunque el valor reivindicativo y artístico de las mismas varía en cuanto a cantidad y calidad, es necesario considerar la importancia de estas, siendo conscientes de que las condiciones de la provincia en estos años

deberían ser un dato a tener en cuenta a la hora de evaluar dicha producción.

El carácter interdisciplinar desde el que se ha enfocado este estudio nos ha ayudado a establecer vínculos directos con los acontecimientos históricos y sociales vividos no sólo en la provincia, también con fenómenos de repercusión nacional e internacional. Podemos confirmar así nuestra hipótesis de partida en la que planteábamos un discurrir de ciertas manifestaciones artísticas paralelo a los acontecimientos relativos a los movimientos sociales dentro de la capital de Albacete y su provincia.

Además de realizar una síntesis-recorrido por las principales vicisitudes artísticas y culturales a nivel nacional, se ha desarrollado un estado de la cuestión sobre el devenir de este ámbito en la provincia, poniendo de manifiesto la repercusión que éste tuvo sobre la gestación de un arte crítico y politizado en una provincia de la que, a priori, cabría esperar mayor inactividad. Esa visión de conjunto entre el plano provincial y nacional nos ha permitido establecer comparaciones entre ambos, determinando las peculiaridades de nuestra provincia en su desarrollo cultural y artístico durante el franquismo y la transición.

La información recogida a lo largo de estas páginas ha permitido establecer una clasificación en cuanto a artistas que, si no constituyeron grupos artísticos como tal, han mostrado suficientes indicios en cuanto a paralelismos entre sus respectivas trayectorias. Esos elementos son los que nos han ayudado a advertir estas agrupaciones, aunque no lo fueron en el sentido formal de la palabra. El hecho de haber contado con los testimonios orales de algunos de ellos nos acerca a conocer su propia intencionalidad con respecto al uso político y social del arte, haciéndonos conscientes de su actitud de compromiso no sólo artístico, sino también personal. Los mismos testimonios han contribuido a ampliar la información con respecto al contexto social y cultural en que se realizaron estas obras, así como de la provincia en general. Al valorar la importancia de este tipo de fuentes, se echa en falta el hecho de no haber podido contar con más de estos testimonios que habrían contribuido a enriquecer la investigación. Desde un punto de vista general, observamos como

el contexto histórico y social ha tenido repercusión en la creación de estos artistas, con las diferencias individuales que aquí se han descrito entre ellos y las clasificaciones dentro de las que se han estudiado.

La periodización en la que nos hemos centrado ha permitido analizar, hasta dónde fueron sincrónicos estos hechos con respecto al orden de acontecimientos dentro del ámbito nacional; así como el intervalo cronológico en que se han hecho patentes elementos propios del arte a nivel nacional como la instauración del informalismo, la oficialidad de la vanguardia o los realismos sociales y críticos. Especialmente el grupo que trabaja en los años cincuenta y sesenta, utiliza más la promoción cultural de las instituciones franquistas como una simple forma de asumir dichos planteamientos que como una vía de crítica hacia el mismo. Por este motivo no es posible encuadrar la producción artística de esos años dentro cualquier corriente orientada hacia el antifranquismo de forma intencionada. En cambio, la proyección nacional e internacional de la obra otros artistas en años posteriores, iría posicionándose frente a la instrumentalización de las artes, dejando cierto poso cultural en la provincia y determinando el discurrir del arte politizado durante la transición.

La producción artística de esta temática presentó también un desfase cronológico con respecto al contexto nacional explicado por su mayor lentitud en cuanto a la recuperación económica se refiere. En el caso de Albacete los efectos del Plan de Estabilización no tendrían repercusión, tampoco en lo cultural, hasta bien entrados los años sesenta. Es más, estos cambios tendrían lugar en los términos que ya hemos indicado, siempre con bastante afinidad con el régimen y sus instituciones. Las similitudes con el panorama nacional están más presentes en los vínculos con una realidad social, económica y política concreta. Nos referimos en estos casos a la temática y no a la estética o proliferación de obras, ya que, las dificultades sociales y económicas resultaron contraproducentes en este sentido.

El estudio de estas manifestaciones atendiendo a la confluencia de múltiples factores, nos ha permitido conocer en qué medida estos tuvieron mayor o menor repercusión sobre este tipo de producción artística.

Vemos por ejemplo la importancia de los cambios en un sector de la Iglesia desde la celebración del Concilio Vaticano II o la Ley de Asociaciones de 1964, aunque como ya señalábamos se hiciesen patentes en fechas posteriores. Otras de las instituciones que jugaron un papel importante fueron algunas Asociaciones Vecinales o las actividades en la sombra desarrolladas por otras organizaciones políticas y sindicales.

De todo lo expuesto con anterioridad, extraemos la idea de que las manifestaciones artísticas realizadas con este componente social y político contribuyeron a la suma de fuerzas que actuaron exigiendo una serie de mejoras sociales. Algo que nos acerca a la visión de cómo las reformas en materia de libertades sociales e individuales alcanzadas durante el proceso de transición correspondieron a determinadas conquistas detrás de las cuales están la lucha y la movilización de diversos colectivos. Mediante un análisis más abierto del arte de estos años, ha sido posible advertir como esos avances en materia democrática no dependieron tanto de concesiones gubernativas como de las reivindicaciones populares. La actividad de estos artistas constituye así una visión más acerca del protagonismo que desempeñaron determinados colectivos sociales en el proceso de transición al aportar determinadas reivindicaciones que, trasladadas a un determinado público se incorporarían al sentimiento popular incrementando este clima de movilización que influiría en la profundidad de las reformas que en dicho proceso se llevaron a cabo. De este modo, podemos vincular esta producción artística con la voluntad popular consciente de la necesidad de mejoras en cuanto a las libertades individuales que había comenzado a hacerse patente desde las últimas décadas del franquismo.



## Referencias bibliográficas

- AGUILERA CERNI, Vicente. *Iniciación al arte español de posguerra*. Barcelona: Península, 1970.
- AGUILERA CERNI, Vicente. *Arte y Compromiso Histórico (Sobre el caso español)*. Barcelona: Fernando Torres Editor, 1976.
- ALÍA MIRANDA, Francisco. *Técnicas de investigación para historiadores: las fuentes de la Historia*. Madrid: Síntesis, 2005.
- ANDRÉ-BOZZANA, Bénédicte. *Mitos y mentiras de la transición*. Barcelona: El viejo topo, 2006.
- ARÓSTEGUI, Julio. *La investigación histórica: teoría y método*. (2ª edición). Barcelona: Crítica, 2001.
- BARREIRO LÓPEZ, Paula. *Arte Normativo español. Procesos y principios para la creación de un movimiento*. Madrid: CSIC, 2005.
- BONET CORREA, Antonio (coord.) *Arte del franquismo*. Madrid: Cátedra, 1981.
- BORRÁS GUALIS, Gonzalo. *Cómo y qué investigar en Historia del Arte: una crítica parcial de la historiografía del arte española*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001.
- BOZAL, Valeriano. *El realismo, entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva, 1966.
- BOZAL, Valeriano y Tomás LLORENS (eds.) *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936-1976*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.
- BOZAL, Valeriano. *Arte del siglo XX en España*. Vol. II. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel. *Política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispanoamericana de Arte*. Madrid: CSIC, 1996.

- CADARSO VECINA, María Victoria. «Provincia de Albacete». En *Historia del Arte de Castilla-La Mancha en el siglo XX*. Vol. 1, coordinado por Gianna Prodan, 87-204. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura, 2003.
- CALVO SERRALLER, Francisco (coord.) *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Vol. I. Madrid: Fundación Santillana y Ministerio de Cultura, 1985.
- CALVO SERRALLER, Francisco. *El arte contemporáneo*. Barcelona: Taurus, 2001.
- COSTA, Jordi. *Cómo acabar con la contra-cultura. Una historia subterránea de España*. Barcelona: Taurus, 2018.
- CROW, Thomas. *El esplendor de los sesenta*, Madrid: Akal, 2001.
- CROW, Thomas. *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*. Madrid: Akal, 2002.
- DENT COAD, Emma. «Painting and Sculpture: The Rejection of High Art». En *Spanish Cultural Studies. An Introduction*, editado por H. Graham y J. Labanyi, 299-304. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. «La “oficialización” de la vanguardia artística en la posguerra española. (El informalismo en la crítica de arte y los grandes relatos)». Tesis doctoral. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián. *El triunfo del informalismo. La consideración de la pintura abstracta en la época de Franco*. Madrid: Metáforas del Movimiento Moderno, 2000.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y Ángel LLORENTE HERNÁNDEZ. *La crítica de arte en España (1939-1976)*. Madrid: Istmo, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián y Silvia PLAZA LÓPEZ (coords.) «Referentes. Arte español contemporáneo en los museos y colecciones de Castilla-La Mancha». Catálogo de Exposición. Castilla-La Mancha: Empresa Pública “Don Quijote de la Mancha 2005, S.A.”, 2007.

- DOVAL, Gregorio. *Crónica política de la Transición (1975-1982)*. Madrid: Síntesis, 2007.
- DREW EGBERT, Donald. *El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- ESPUNY i TOMÁS, María Jesús, Olga PAZ TORRES y Pere YSÀS SOLARES (coords.) *30 años de la Ley de Amnistía (1977-2007)*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, Dykinson, 2009.
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la Historia del Arte*. Barcelona: Anthropos, 1986.
- FOWERAKER, Joe. *La democracia española. Los verdaderos artífices de la democracia en España*. Madrid: Arias Montano Editores, 1990.
- FUENTES VEGA, Alicia. «Franquismo y exportación cultural. El caso de la exposición de arte español en Buenos Aires, 1947. Un análisis desde el punto de vista de “lo español”» *Imafronte*, nº. 19-20 (2008): 85-98.
- GARRIDO PICAZO, Pedro. «La revista de creación literaria Barcarola, desde 1979 hasta la actualidad». Trabajo Final de Máster. Universidad de Castilla-La Mancha, Facultad de Humanidades de Albacete, 2013.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio. «La austeridad». En *La pintura informalista en España a través de los críticos*, de VV. AA. Madrid: Dirección General de Relaciones Culturales, 1961.
- GOMBRICH, E.H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix Barral, 1968 (1963).
- GOMBRICH, E.H. *Ideales e ídolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.
- GÓMEZ FLORES, Andrés. «Juan Miguel Rodríguez en Club Gorca». Tríptico para la Exposición. Sevilla, mayo de 1976.
- GÓMEZ FLORES, Andrés (dir.) *Patrimonio artístico de la Diputación provincial de Albacete*. Albacete: Ediciones de la Diputación, 1994.
- GÓMEZ FLORES, Andrés (dir.) «Ángel González de la Aleja». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones de la Diputación de Albacete, Centro Cultural la Asunción. Del 2 al 27 de septiembre de 1994.

- GÓMEZ FLORES, Andrés (dir.) «Miguel Barnés. Parafin zamana na (En tierra africana)». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones de la Diputación de Albacete, 1995.
- GÓMEZ FLORES, Andrés. *Albacete durante el franquismo. Los años sombríos (1939-1975)*. Albacete: Altabán, 2015.
- GONZÁLEZ-CALERO, Alfonso (coord.) *Cultura en Castilla-La Mancha en el siglo XX*, Ciudad Real: Almud, Ediciones de Castilla-La Mancha, Biblioteca Añil, 2007.
- GONZÁLEZ LAVAGNE, Jaime. «Qijano Múltiple singular». Catálogo de exposición. Albacete: Diputación de Albacete, 2007.
- GONZÁLEZ MADRID, Damián. *El franquismo y la transición en España: desmitificación y construcción de la memoria de una época*. Madrid: Catarata, 2008.
- GONZÁLEZ MADRID, Damián y Óscar MARTÍN GARCÍA. «Cristianos conscientes en el mundo Rural. El movimiento de curas rurales en la diócesis de Albacete (1965-1977)». En *De la cruzada al desencanche: la Iglesia española entre el franquismo y la transición*, coordinado por Manuel Ortiz Heras y Damián González Madrid, 265-289. Madrid: Sílex, 2011.
- GONZÁLEZ MADRID, Damián. «Ciudadanía y democracia en el mundo rural manchego, 1977-79». *Alcores. Revista de Historia Contemporánea*, 14 (2012): 117-138.
- GUILLERMO PÉREZ, Odalís. *Qijano. La poética de los rompimientos visuales*. Madrid: Martín Retana Editor, 2005.
- HARO GARCÍA, Noemí de. «Estampa Popular: un arte crítico y social en la España de los años sesenta». Tesis Doctoral. Madrid, Universidad Complutense, 2010.
- HARO GARCÍA, Noemí de. «El nacimiento de un frente estético contra el franquismo: entre la abstracción y la figuración». *Arte, Individuo y Sociedad*, 23(2) (2011): 85-96.

- HARO GARCÍA, Noemí de. «Estampa Popular, una actividad política antifranquista». En *¿La guerra ha terminado?*, de VV.AA, 155-167. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.
- HARO GARCÍA, Noemí de. *Grabadores contra el franquismo*. Madrid: CSIC, 2010.
- HARO GARCÍA, Noemí de. «Disidencias artísticas en la transición: prácticas, historias y memorias». *Historia Actual Online*, 49 (1), (2019): 49-58.
- HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Vol. II. Barcelona: Editorial Labor, 1993 (1951).
- HENARES, Domingo. «Óleos y Dibujos, homenaje a Chile de Juan Miguel Rodríguez en Pub Commodore». Tríptico para la Exposición. Albacete: Imprenta Gassol, 12 de diciembre de 1978.
- LEÓN CASAS, Javier. *Sagato, jóvenes por el cambio. Cultura y opinión pública durante la Transición en Albacete (1976-1979)*. Albacete: IEA, 2014.
- LLORENTE HERNÁNDEZ, Ángel. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: La balsa de la Medusa – Visor, 1995.
- MANGINI, Shirley. *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- MARCHÁN FIZ, Simón. «La penetración del pop en el arte español». *Goya*, nº. 174 (1983): 360.
- MARTÍN GARCÍA, Óscar. *Albacete en transición. El Ayuntamiento y el cambio político, 1970-1979*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2006.
- MARTÍN GARCÍA, Óscar. *A tientas con la democracia. Movilizaciones y cambio en la provincia de Albacete, 1966-1977*. Madrid: Catarata, 2008.
- MARTÍN GARCÍA, Óscar. «Albacete: de la “Balsa de Aceite” a la conflictividad social». En *Movimientos sociales en la crisis de la dictadura y la transición: Castilla-La Mancha, 1969-1979*, coordinado por

- Manuel Ortiz Heras, 43-82. Ciudad Real: Almud Ediciones de Castilla-La Mancha, 2008.
- MARTÍN GARCÍA, Óscar y Manuel ORTIZ HERAS (coords.) *Claves internacionales en la transición española*. Madrid: Catarata, 2010.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio. *Infancia y Corrupciones. (Memorias I)*. Madrid: Alfaguara, 1993.
- MIRANDA, José A. *La España de Franco (1939-1975). Economía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- MOLINA GARCÍA, Sergio. *La construcción de la democracia. Activismo político de la UCD y el PSOE durante la transición en la provincia de Albacete, 1976-1982*. Albacete: Altabán, 2017.
- MOLINERO, Carme y Pere YSÀS (coords.) *La transición treinta años después. De la dictadura a la instauración y consolidación de la democracia*. Madrid: Península, 2006.
- MORENO GALVÁN, José María. *Introducción a la pintura española actual*. Madrid: Publicaciones españolas, 1960.
- MORENO GALVÁN, José María. *Pintura española, la última vanguardia*. Barcelona: Magius, 1969.
- MUÑOZ SORO, Javier. «La transición de los intelectuales antifranquistas (1975-1982)». *Ayer*, 81/2011(1), (2011): 25-55.
- OLIVER OLMO, Pedro (coord.) *Burorepresión. Sanción administrativa y control social*. Albacete: Bomarzo, 2013.
- ORTIZ HERAS, Manuel. «La violencia en la historia reciente de España. Albacete 1936-1950». *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*. Número 5. Otoño (1994): 56-62.
- ORTIZ HERAS, Manuel, David RUÍZ GONZÁLEZ e Isidro SÁNCHEZ SÁNCHEZ. *Movimientos sociales y Estado en la España Contemporánea*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- ORTIZ HERAS, Manuel (coord.) *Movimientos sociales en la crisis de la dictadura y la transición: Castilla-La Mancha, 1969-1979*. Ciudad Real: Almud Ediciones de Castilla-La Mancha, 2008.

- ORTIZ HERAS, Manuel. «La Iglesia en una Diócesis joven. Ambigüedad y control de la jerarquía ante los cambios». En *De la cruzada al desencanche: la Iglesia española entre el franquismo y la transición*, coordinado por Manuel Ortiz Heras y Damián González Madrid, 235-263. Madrid: Sílex, 2011.
- ORTIZ HERAS, Manuel (coord.) *La transición se hizo en los pueblos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2016.
- PARRA, Alfonso. «Primera Exposición Antológica de su obra». Catálogo de Exposición. Ayuntamiento de Villarrobledo, agosto de 1979 y Museo de Albacete, noviembre de 1979.
- PARRA, Alfonso. «II Exposición Antológica de Alfonso Parra». Catálogo de Exposición. Ayuntamiento de Villarrobledo, 16 de diciembre de 1994 – 10 de enero de 1995.
- PERAILE, Lorenzo. «Óleos y dibujos de Juan Miguel Rodríguez en Cáncomo Show-Bar». Tríptico para la Exposición. Albacete, 11 de diciembre de 1979.
- PÉREZ LEDESMA, Manuel (coord.) *Ciudadanía y democracia*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 2000.
- PONCE HERRERO, Gabino. «Estructura industrial de la provincia de Albacete en los inicios del “Desarrollismo”» En *II Congreso de Historia de Albacete*. Vol. IV: Edad Contemporánea, coordinado por Carlos Panadero Moya y Manuel Requena Gallego, 449-457. Actas de congreso. Albacete: IEA y Diputación de Albacete, 2002.
- QUIJANO, José. *¡habla tú, Gernika!*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.
- QUAGGIO, Giulia. *La cultura en transición. Reconciliación y política cultural en España, 1976-1986*. Madrid: Alianza, 2014.
- QUIROSA-CHEYROUZE y MUÑOZ, Rafael (coord.) *Historia de la transición en España*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- QUIROSA -CHEYROZE y MUÑOZ, Rafael (ed.) *Los partidos en la Transición. Las organizaciones políticas en la construcción de la democracia española*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2013.

- RODRÍGUEZ CUESTA, Juan Miguel. «Juan Miguel Rodríguez 2002». Catálogo de exposición. Albacete: Albagraf, 2002.
- SÁNCHEZ ORTEGA, Daniel. «Una aproximación al estudio de la oposición al franquismo en Albacete». En *II Congreso de Historia de Albacete*. Vol. IV: Edad Contemporánea, coordinado por Carlos Panadero Moya y Manuel Requena Gallego, 337-348. Actas de congreso. Albacete: IEA y Diputación de Albacete, 2002.
- SANZ DÍAZ, Benito. *Villamalea 1976. El año de la transición política. Memoria Gráfica de un pueblo de Castilla-La Mancha*. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2012.
- SANZ GAMO, Rubí. *Pintores albacetenses contemporáneos (1900-1983)*. Albacete: Instituto de estudios albacetenses, 1984.
- SANZ GAMO, Rubí. «La Cultura». En *25 años de Historia de Albacete*, coordinado por Antonio Selva, 411-429. Albacete: FEDA e Instituto de Estudios Albacetenses, 2003.
- SANZ GAMO, Rubí (dir.) «Exposición antológica: Godofredo Giménez». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones del Ayuntamiento de Albacete, 2002.
- SANZ GAMO, Rubí, Blanca GAMO PARRA y Pascual CLEMENTE LÓPEZ (coords.) *40 años de museos en democracia*. Albacete: IEA, 2018.
- SANZ GAMO, Rubí (coord.) *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo (1909-1978)*. Albacete: IEA, 2014.
- SARTORIUS, Nicolás y Alberto SABIO. *El final de la dictadura. La conquista de la democracia en España*. Madrid: Temas de Hoy, 2007.
- UREÑA, Gabriel. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*. Madrid: Istmo, 1982.
- VV.AA. «Exposición antológica de artistas de Albacete». Catálogo de exposición. Albacete: Ayuntamiento de Albacete, 1982.
- YSÁS, Pere. «¿Una sociedad pasiva? Actitudes, activismo y conflictividad social en el franquismo tardío». *Ayer* 68/2007 (4), (2007).

## Bibliografía y fuentes específicas por artistas

### **Miguel Barnés (Casas Ibáñez, 1954 – Almansa, 2011):**

FERNÁNDEZ, Juan Ángel. «El brillo de cada uno de tus días». *La Verdad*, 30 de noviembre de 2011.

GÓMEZ FLORES, Andrés (dir.) «Miguel Barnés. Parafin zamana na (En tierra africana)». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones de la Diputación de Albacete, 1995.

### **Damián García Jiménez y Guillermo García Jiménez (Pozo Cañada, 1955):**

CUEVAS, Ángel. «Damián y Guillermo García Jiménez. El molesto encanto de unos pintores literarios». *La Verdad*, 8 de febrero de 1981.

### **Godofredo Giménez Esparcia (Albacete, 1933):**

«Ciclo de conferencias sobre pintura moderna». *Ampliación Cultural*, Ayuntamiento de Albacete, 1957.

LOZANO, José Antonio. «Godofredo Giménez, entrevista de José Antonio Lozano». *La Verdad*, 29 de mayo de 1977.

SANZ GAMO, Rubí (dir.) «Exposición antológica: Godofredo Giménez». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones del Ayuntamiento de Albacete, 2002.

### **Ángel González de la Aleja (Daimiel, 1932 – Madrid, 2012):**

GÓMEZ FLORES, Andrés (dir.) «Ángel González de la Aleja». Catálogo de Exposición. Albacete: Ediciones de la Diputación de Albacete, Centro Cultural la Asunción. Del 2 al 27 de septiembre de 1994.

**José Cinabrio-Qijano Sánchez-García (Bogarra, 1947):**

CUEVAS, Ángel. «Exposición de Qijano sobre el pueblo andaluz». *La Verdad*, 7 de marzo de 1978.

CUEVAS, Ángel. «Exposición Homenaje a Grimau». *La Verdad*, 14 de marzo de 1978.

GONZÁLEZ LAVAGNE, Jaime. «Qijano Múltiple singular». Catálogo de exposición. Albacete: Diputación de Albacete, 2007.

GUILLERMO PÉREZ, Odalís. *Qijano. La poética de los rompimientos visuales*. Madrid: Martín Retana Editor, 2005.

JIMÉNEZ, Diego Jesús. *Mundo Obrero*, 29 de septiembre de 1979.

QIJANO, José. *¡ habla tú, Gernika!*. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1976.

QIJANO, José. «Homenaje a las Víctimas del franquismo y los luchadores por la libertad». Catálogo de exposición. Madrid: Ayuntamiento de Madrid y Asociación Pro-víctimas, 1987.

QIJANO, José. «Qijano». Catálogo de Exposición. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 1979.

SÁNCHEZ DE LA ROSA. «El pintor Qijano, dos veces vetado en Cádiz». *La Verdad*, 14 de diciembre de 1977.

**Alfonso Parra Domínguez (Villarrobledo, 1941 – El Provencio, 2016):**

CUEVAS, Ángel. «Alfonso Parra. En busca de la Realidad Dialéctica». *La Verdad*, 18 de julio de 1978.

PARRA, Alfonso. «Primera Exposición Antológica de su obra». Catálogo de Exposición. Ayuntamiento de Villarrobledo, agosto de 1979 y Museo de Albacete, noviembre de 1979.

PARRA, Alfonso. «II Exposición Antológica de Alfonso Parra». Catálogo de Exposición. Ayuntamiento de Villarrobledo, 16 de diciembre de 1994 – 10 de enero de 1995.

**José Parra Domínguez (Villarrobledo ¿?):**

FLORES, C.G. «En la muerte de José Parra». *Revista la seda*, nº. 34, Abril (1985): 17.

GÓMEZ FLORES, Andrés. «Pepe Parra, en continua evolución». *Pueblo*, 3 de noviembre de 1974.

Orlando Pelayo (Gijón, 1920 – Oviedo, 1990):

«Los expertos de arte reivindican la modernidad y el humor del pintor Orlando Pelayo». *La Nueva España*, 28 de junio de 2018.

«Exposición homenaje a Orlando Pelayo en el 25 aniversario de su muerte», Museo de Bellas Artes de Asturias, acceso el 28 de agosto de 2019, <http://www.museobbaa.com/exposicion/homenaje-a-orlando-pelayo/>

**Juan Miguel Rodríguez Cuesta (Motilleja, 1946):**

CUEVAS, Ángel. «Juan Miguel Rodríguez, el compromiso». *La Verdad*, 15 de febrero de 1981.

GÓMEZ FLORES, Andrés. «Juan Miguel Rodríguez en Club Gorca». Tríptico para la Exposición. Sevilla, mayo de 1976.

HENARES, Domingo. «Óleos y Dibujos, homenaje a Chile de Juan Miguel Rodríguez en el Pub Commodore». Tríptico para la Exposición. Albacete: Imprenta Gassol, 12 de diciembre de 1978.

JEREZ COLINO, José. «Juan Miguel Rodríguez Cuesta. Exposición Pinturas». Tríptico para la exposición. Albacete: Centro de formación Comisiones Obreras, 2010.

JEREZ COLINO, José. «Juan Miguel Rodríguez, el pintor». Tríptico para la exposición. Albacete: Sala de exposición Casa de Castilla-La Mancha en Madrid, 2010.

«Juan Miguel Rodríguez. Primera exposición antológica de su Obra». Catálogo de Exposición. Museo Provincial de Albacete, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1980.

PERAILE, Lorenzo. «Óleos y dibujos de Juan Miguel Rodríguez en Cán-  
camo Show-Bar». Tríptico para la Exposición. Albacete, 11 de di-  
ciembre de 1979.

RODRÍGUEZ CUESTA, Juan Miguel. «Juan Miguel Rodríguez 2002».  
Catálogo de exposición. Albacete: Albagraf, 2002.

«Juan Miguel Rodríguez». Catálogo de exposición. Sala de Exposi-  
ciones de la Caja de Ahorros de Albacete en Hellín, 1988.

«Óleos de Juan Miguel Rodríguez Cuesta». Tríptico para la Exposi-  
ción. Albacete, Librería Popular, Noviembre de 1975.

### **Fuentes secundarias**

Documentación específica en archivos personales:

- Archivo personal Andrés Gómez Flores.
- Archivo personal Godofredo Giménez.
- Archivo personal José Qijano.
- Archivo personal Juan Miguel Rodríguez Cuesta.
- Archivo personal Nicasio Cañaveras.

Obra en museos y colecciones privadas:

- Museo Provincial de Albacete.
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Madrid).
- Museo Contemporáneo de Villafamés (Castellón).
- Colección Palacio de la Diputación Provincial de Albacete.
- Colección Soto-Palacios.
- Colección Cessare Marmorale.
- Colección Amigos de la República.
- Colección La Gran Enciclopedia Vasca.
- Colección particular José Qijano.
- Colección particular Juan Miguel Rodríguez Cuesta.
- Colección particular Godofredo Giménez.

Diarios: *La Verdad de Albacete*, *Pueblo*, *Crónica de Albacete*, *El País* y *Mun-  
do Obrero*.

## **Relación de personas entrevistadas, testimonios orales**

- Rubí Sanz Gamo. Directora del Museo Provincial de Albacete, 19 de febrero de 2013.
- José Cinabrio-Qijano Sánchez-García. Artista plástico y diseñador, 29 de enero de 2014.
- Godofredo Giménez Esparcia. Artista plástico y diseñador, 8 febrero de 2014.
- Nicasio Cañaveras. Artista plástico, 3 de marzo de 2014.
- Andrés Gómez Flores. Periodista y escritor, exdirector del departamento de publicaciones de la Diputación de Albacete, 5 de abril de 2014.
- Ángel Collado. Propietario de la Librería Popular, 17 de mayo de 2014.
- Juan Miguel Rodríguez Cuesta. Artista plástico y profesor de dibujo en la Universidad de Castilla-La Mancha, 7 de junio de 2014.

\* Realizadas por el autor dentro del proyecto de investigación para TFM en Humanidades, Cultura y Sociedad de la Facultad de Humanidades de Albacete. UCLM.

## **Fuentes digitales**

Edición digital de la revista artística Ilcea, acceso el 18 de octubre de 2013, <http://ilcea.revues.org/1290>

Portal de la asociación de revistas culturales de España, acceso el 28 de abril de 2014, <http://www.revistas culturales.com/revistas/75/ayer/num/91/>

Publicaciones de la Diputación de Albacete digitalizadas y disponibles en línea, acceso entre el 23 de noviembre de 2013 y el 14 de marzo de 2014, <http://www.dipualba.es/archivo/estudios/default.htm>

Base de datos digital sobre artistas y obras enfocada al mercado del arte, acceso el 22 de abril de 2014, <http://www.arteinformado.com/Artistas/Provincia/3/>

- Portal y base de datos sobre artistas. Galería de arte en línea, acceso el 12 de mayo de 2014, <http://www.montsequi.com/artistas.html>
- Base de datos de Dialnet en línea sobre publicaciones científicas, artículos, libros y trabajos académicos perteneciente a la Universidad de La Rioja, acceso entre el 8 de octubre de 2013 y el 24 de mayo de 2014, <http://dialnet.unirioja.es/documentos>
- Portal digital del Instituto Nacional de Estadística, acceso entre el 15 de febrero y el 20 de mayo de 2014, <http://www.ine.es/inebmenu/indice.htm>
- Portal de la Fundación Caja Castilla la Mancha, acceso el 6 de marzo de 2014, <http://www.fundacioncajastillalamancha.es/>
- Publicaciones sobre Historia en línea, acceso entre el 12 de febrero y el 10 de abril de 2014, <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/index>
- Portal del Seminario de estudios sobre franquismo y transición (SEFT), perteneciente al Departamento de Historia Contemporánea de la Facultad de Humanidades de Albacete (Universidad de Castilla-La Mancha), acceso entre el 15 de junio y el 28 de noviembre de 2019, <http://www.uclm.es/ab/humanidades/seft/textos.asp>
- Portal de diCom, sobre artículos sobre arte y diseño, acceso el 23 de mayo de 2014, <http://maestriadicom.org/articulos/>
- Sección de Colecciones en Red perteneciente al Ministerio de Educación Cultura y Deporte, acceso el 15 de marzo de 2014, <http://ceres.mcu.es/pages/>
- Página Web del Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”, acceso entre el 20 de junio y el 17 de noviembre de 2019, <https://www.iealbacetenses.com/>

## **Apéndice de obras**





1. Orlando Pelayo. *Paisaje español*, 1958.  
Óleo sobre lienzo. Museo Provincial de Albacete.



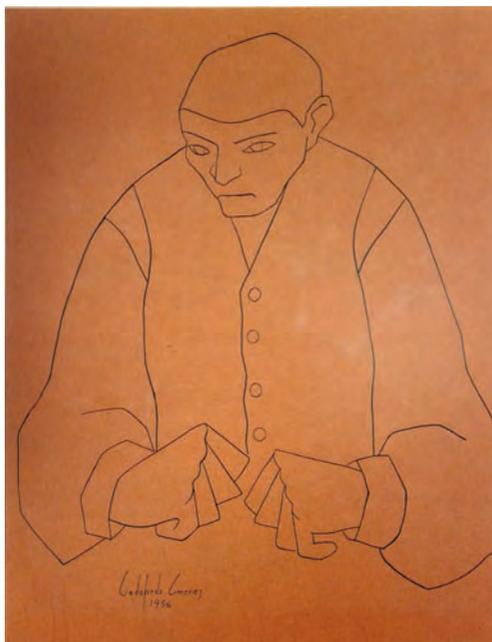
2. Godofredo Giménez. *Hombre y máquina*, 1958.  
Óleo sobre lienzo. 56 x 46 cm. Colección particular.



3. Godofredo Giménez. *Tríptico de la guerra*, 1959. Óleo sobre papel. 34 x 55 cm.  
Colección particular.



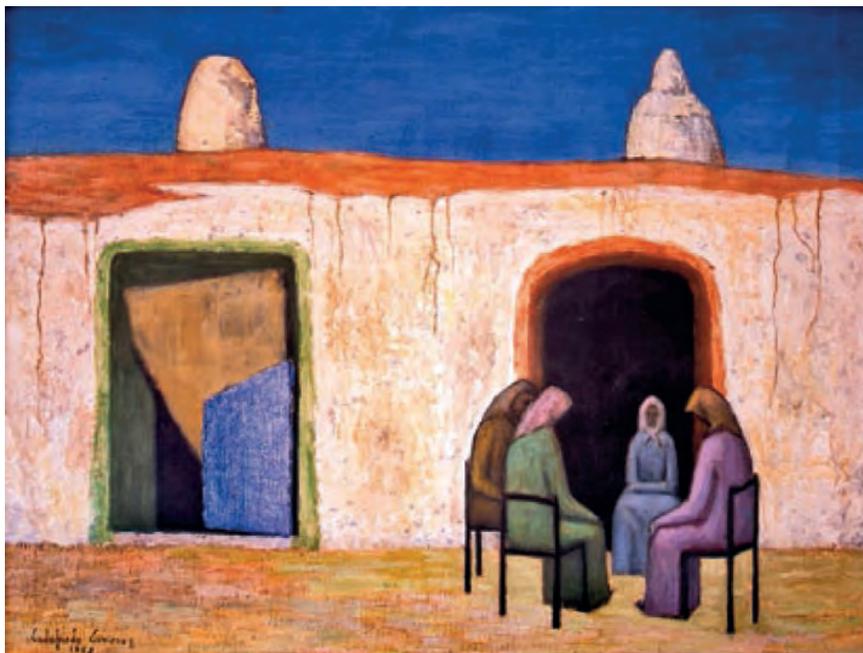
4. Godofredo Giménez. *Silla y blusa*, 1974.  
Óleo sobre lienzo. 100 x 83 cm. Colección particular.



5. Godofredo Giménez. *Hombre*, 1956.  
Tinta sobre papel. 65 x 50 cm. Colección particular.



6. Godofredo Giménez. *Mujer y sillón*, 1978.  
Óleo sobre lienzo. 114 x 146 cm. Colección particular.



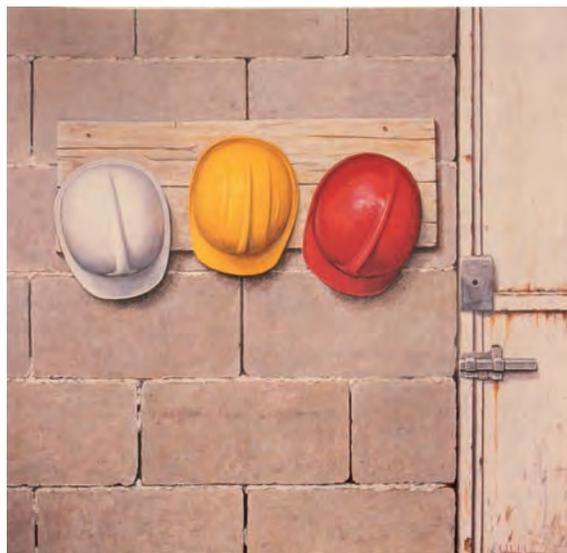
7. Godofredo Giménez. *Mujeres sentadas*.  
Óleo sobre lienzo, 1958. 90 x 118. Colección particular.



8. Godofredo Giménez. *Autorretrato*, 1977.  
Tinta sobre papel. 55 x 55 cm. Colección particular.



9. Godofredo Giménez. *El mono*, 1994.  
Óleo sobre lienzo. 149 x 114 cm. Colección particular.



10. Godofredo Giménez. *Tres cascos*, 2000.  
Técnica mixta sobre tabla. 110 x 110 cm. Colección particular.



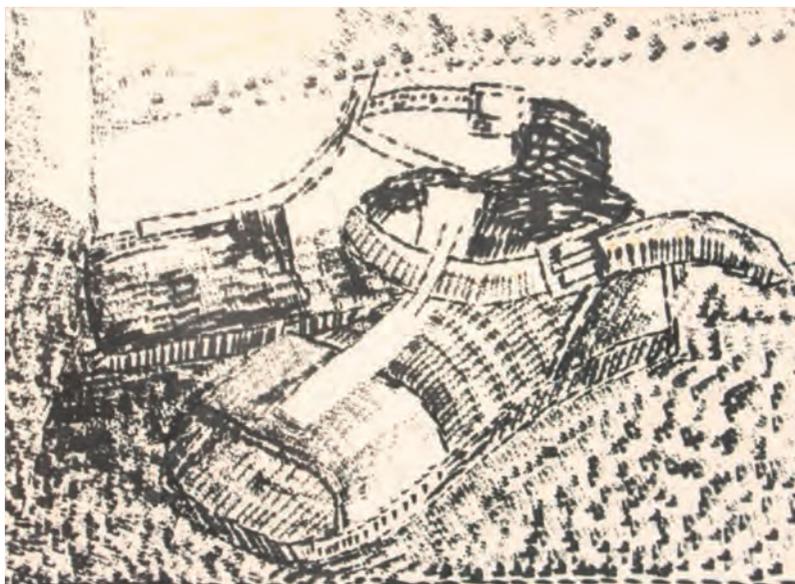
11. Ángel González de la Aleja, *El deshaucio*. Óleo sobre lienzo 90 x 112.



12. Juan Miguel Rodríguez. Cabeza de yeso realizada en 1980 para el líder del PCE de Villamalea Enrique López Carrasco. Colección privada.



13. Juan Miguel Rodríguez. *Las abarcas desiertas*, 1976. Óleo sobre tela. 22 x 38 cm. Colección privada.



14. Juan Miguel Rodríguez. *Las abarcas desiertas*, 1976. Tinta sobre papel. 18 x 26 cm. Colección privada.



15. Juan Miguel Rodríguez. *Las nanas a la cebolla*, 1986.  
Óleo y acuarela sobre lienzo. 86 x 42 cm. Colección privada.



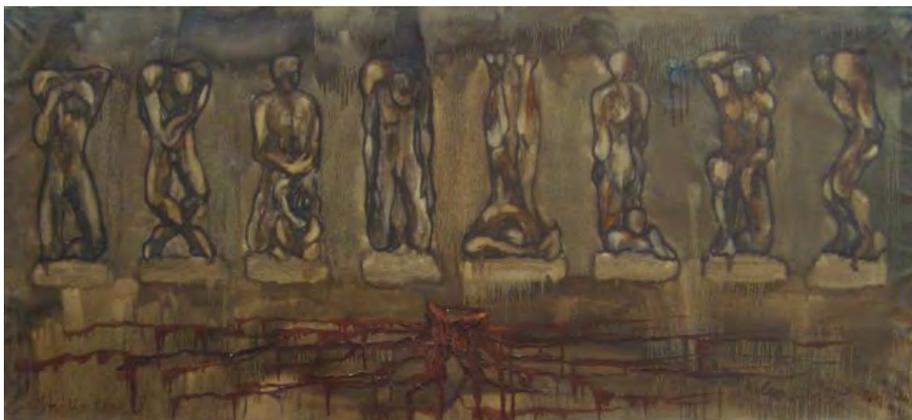
16. Algunas de las planchas originales para los grabados del Homenaje a Miguel Hernández de Juan Miguel Rodríguez en 1976. Colección privada.



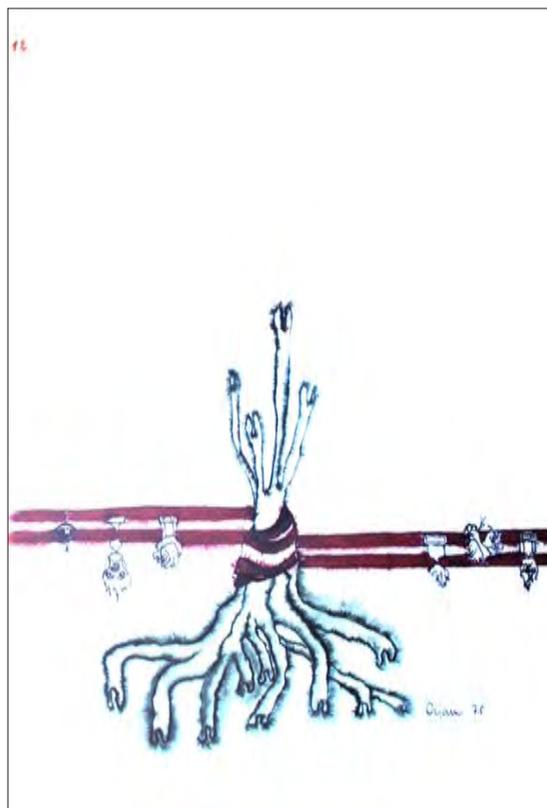
17. Juan Miguel Rodríguez Cuesta. *El Guijarral*, 1978.  
Óleo sobre lienzo. Colección particular.



18. Qijano. *Sociedad encantada*, 1977.  
Tinta sobre papel. 60 x 40 cm. Colección Privada (Madrid).



19. Qijano. *Situación. Studio para mural cerámico*, 1973. Óleo sobre lienzo. Perteneciente a *¡habla tú Gernika!* 67 x 146 cm. Colección Particular.



20. Qijano. Ilustración extraída de *¡habla tú Gernika!*, 1975. Tinta sobre papel. 50 x 70 cm. Colección La Gran Enciclopedia Vasca.



21. Qijano. Ilustración de la serie *¡Silencio!*. 50 x 70 cm.  
Publicada en *¡habla tú Gernika!*, 1975. Colección particular.



22. Qijano. Ilustración perteneciente a la serie.  
*Símbolos*. Publicada en *¡habla tú Gernika!*,  
1975. 70 x 50 cm.  
Colección La Gran Enciclopedia Vasca.

23. Qijano. Ilustración perteneciente a la serie. *Símbolos*. Publicada en *¡habla tú Gernika!*, 1975. 70 x 50 cm. Colección La Gran Enciclopedia Vasca.



24. Qijano. Ilustración perteneciente a la serie *Victimas*. *¡habla tú Gernika!*, 1975. Tinta sobre papel. 70 x 50 cm. Colección privada.



25. Qijano. *Homenaje al pueblo andaluz*, 1977. 146 x 114 cm. Óleo sobre lienzo. Colección Soto Palacios.



26. Qijano. *Homenaje al pueblo andaluz*, 1977. Óleo sobre lienzo. 146 x 114 cm. Colección privada (Carcasona).

27. Qijano. Ilustración perteneciente a la serie *Víctimas. ¡habla tú Gernika!*, 1975. Tinta sobre papel. 70 x 50 cm. Colección privada.



28. Qijano. *Le Roa*, 1972. Tinta sobre papel. 70 x 50 cm. Colección Soto Palacios.



29. Qijano. *Homenaje a la luchadora antifranquista Mariló*.  
Ilustración perteneciente  
a la serie *Víctimas*.  
Publicada en *¡habla tú Gernika!*,  
1975. 70 x 50 cm. Tinta china  
sobre papel. Colección La Gran  
Enciclopedia Vasca.

30. Qijano. *Bandera*, 1977. Óleo y  
Collage sobre lienzo. 140 x 110 cm.  
Obra exhibida, entre otras, en la sede  
del Frente Democrático de Izquierdas  
de Albacete durante las primeras  
elecciones democráticas.  
Posteriormente cedida  
al pueblo de Albacete.





31. Qijano. Ilustración de la serie *Vigilancia*. Publicada en *¡habla tú Gernika!*, 1975. 70 x 50 cm. Colección privada (Barcelona).



32. Qijano. París, Madrid, Pekín, hacia 1980. Conjunto de 3 piezas 114 x 146 cm y 13 piezas 195 x 146 cm. Acrílico sobre lienzo. Archivo Dirección Obligatoria.



33. Proyecto de Qijano y Ricardo Avendaño para el *Monumento al 1 de mayo* de Almansa, 1981. Archivo personal Qijano.



34. Alfonso Parra. *Personación LVI*, 1971. 146 x 97 cm.  
Obra en el Museo Contemporáneo de Madrid. Centro Reina Sofía.



35. Alfonso Parra. *Floramiento*, 1981. 165 x 130.  
Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés (Castellón).



36. Miguel Barnés. *Sin título*, 1989. Técnica mixta sobre lienzo.  
Palacio de la Diputación de Albacete.

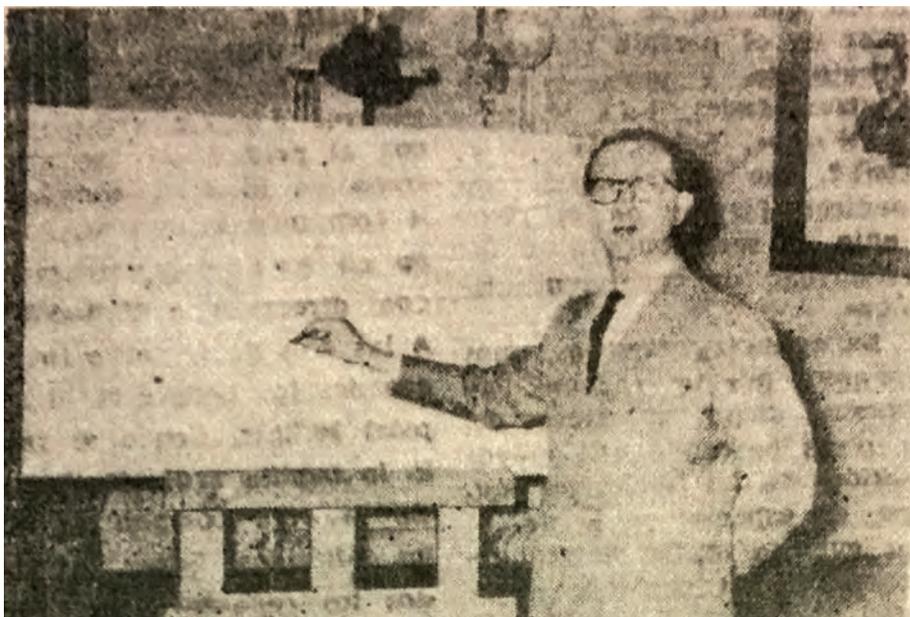


37. José Parra. *Mujer valenciana*.

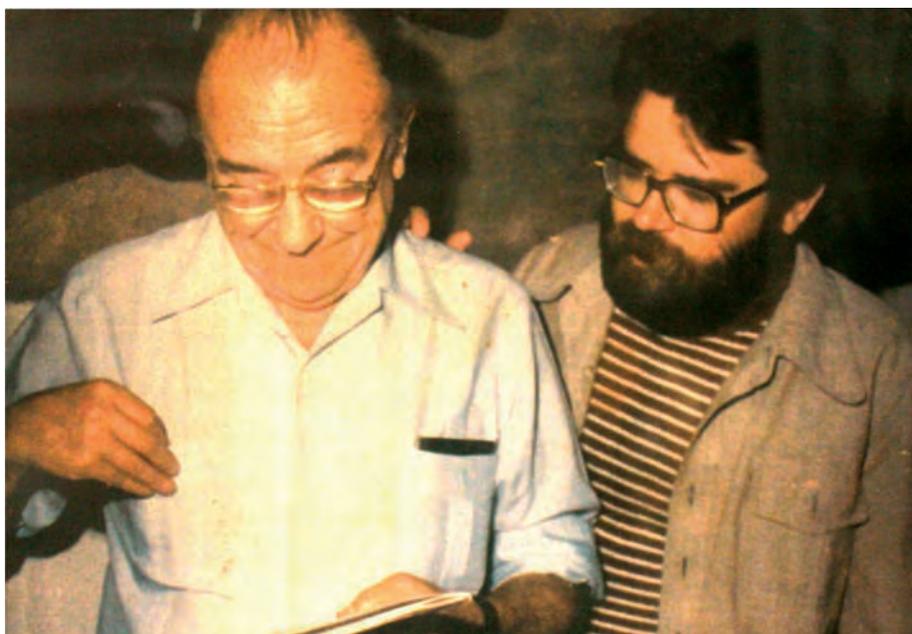
# **Apéndice**

## **fotográfico y documental**





1. Godofredo Jiménez durante las conferencias sobre arte.  
Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.



2. Santiago Carrillo y Juan Miguel Rodríguez durante la visita del dirigente del PCE a la provincia en 1976. Fuente: Archivo personal Juan Miguel Rodríguez Cuesta.



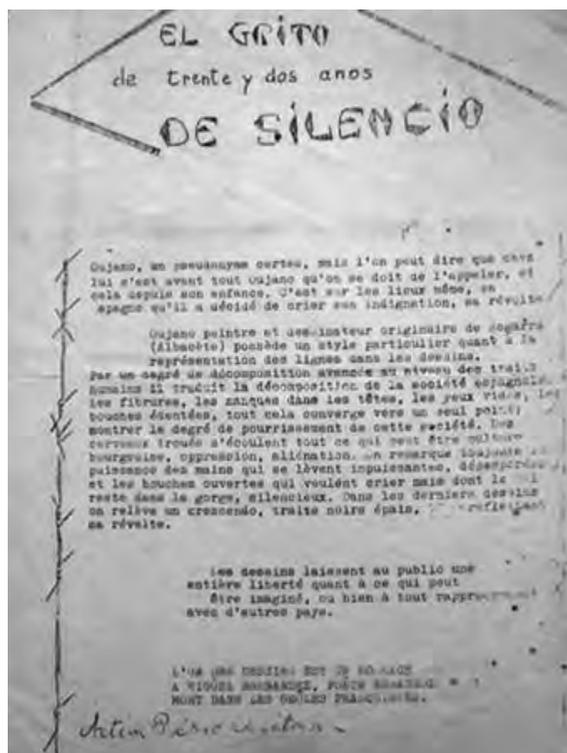
3. Juan Miguel Rodríguez junto con miembros del PCE de Madrigueras, Villamalea y Albacete durante las elecciones municipales de 1979. Fuente: Archivo personal de Juan Miguel Rodríguez.



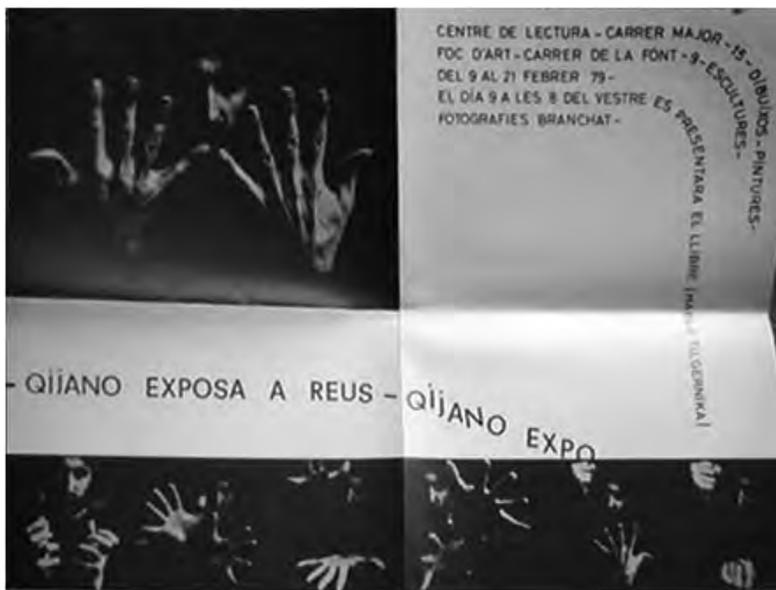
4. Mural pintado por Qijano en Villarrobledo para el Homenaje a Picasso realizado en esta localidad en 1981. Fuente: Archivo personal Qijano.



5. Qijano durante la presentación de *Homenaje al pueblo andaluz* en Almansa (Albacete) el 4 de junio de 1977. Fuente: *La Verdad*, 5 de junio de 1977.



6. Texto original *El grito de treinta y dos años de silencio* en relación a una de las exposiciones realizadas en homenaje a la Poesía Ibérica, Miguel Hernández y la represión franquista por Qijano en Francia. Hacia 1973. Fuente: Archivo personal Qijano.



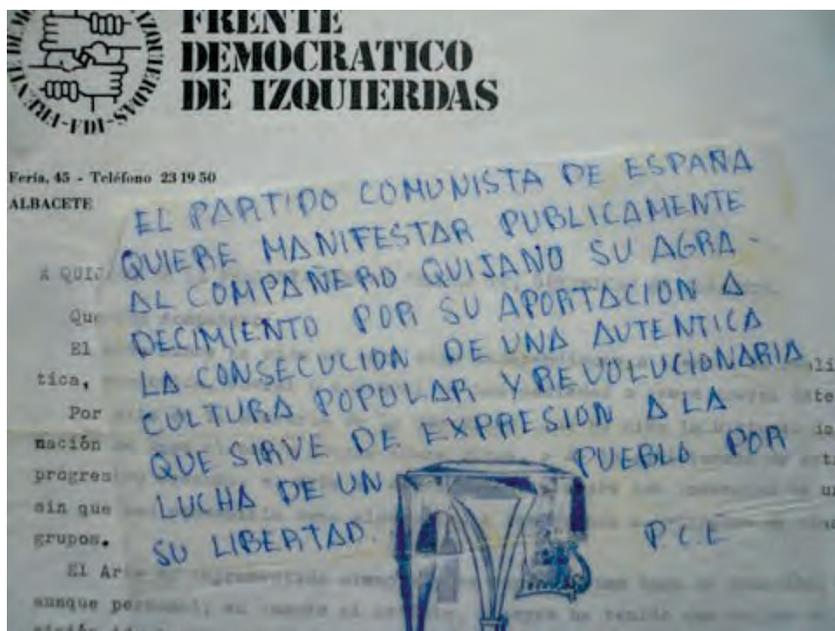
7. Cartel de presentación de *¡habla tú, Gernika!* en Reus (Tarragona), 1979.  
Fuente: Archivo personal Qijano.



8. Cartel realizado para las Jornadas sobre la deficiencia psíquica, con dibujo de Qijano. 1980. Fuente: Archivo personal Qijano.



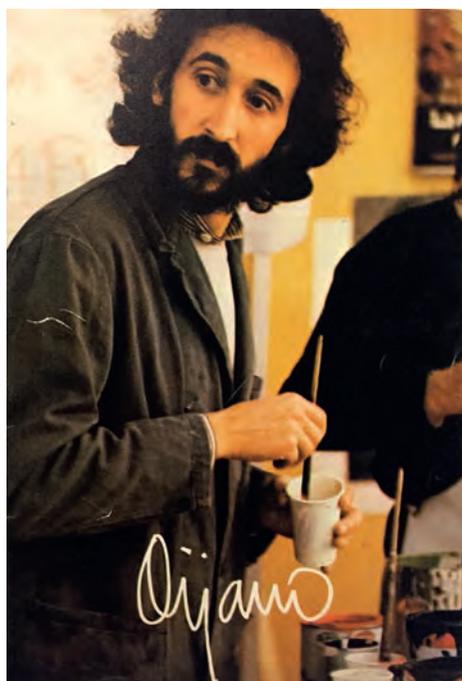
9. Qijano junto a dos generaciones del PCE de Madrigueras en 2009. Detrás, un mural pintado por el artista en dicha localidad representando la lucha de clases en 1976. Fuente: Archivo personal Qijano.



10. Nota y carta del Frente Democrático de Izquierdas y el PCE en agradecimiento a Qijano por su aportación a la cultura popular y revolucionaria, 1976. Fuente: Archivo personal Qijano.



11. Alfonso Sastre. *El español al alcance de todos*, 1976. Edición con Ilustraciones de Qijano.



12. Portada del Catálogo de la Exposición *Homenaje al pueblo andaluz*. Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.

## EXPOSICION HOMENAJE A GRIMAU

Ayer, en la Casa de la Cultura, inauguración de una exposición de dibujos de Quijano y recital de versos de Marcos Ana. Todo organizado por la sección cultural del Partido Comunista en Albacete y con un destino: homenaje a la polémica figura de Julián Grimau. La responsable de cultura del PCR, nos dice:

—Con este homenaje a Grimau no tratamos de levantar "ronchas" al pasado. Es un acto estrictamente cultural y no hay que ver en sí mismo nada político. Viene Marcos Ana, el gran poeta que fue amigo de Grimau y siguió de cerca todas las vicisitudes de Grimau hasta su final.

—Quijano nos habla de su exposición.

—Son retratos dibujos, encade-

nados, en los que de alguna manera se cuenta el proceso, rehuyendo de la anécdota, porque sobre todo lo que me interesaba dejar plasmada era la calidad humana de Grimau. Todo ello dentro del mar o de mi platura progresista y con el adorno musical que hemos creído más apropiado.

### MARCOS ANA

La vez de Marcos Ana la conocen muchos españoles que, años atrás, escuchaban la misma a través de los micrófonos de Radio París. Llegó a nuestra ciudad a las dos de la tarde y estuvo comiendo con unos familiares de esta ciudad. Después, a la hora anunciada, sus versos estuvieron junto a los dibujos de Quijano.

13. Artículo de prensa sobre la Exposición realizada por Quijano y Marcos Ana en Homenaje a Julián Grimau. Fuente: *La Verdad*, 14 de marzo de 1978.



14. Cartel de presentación de ¡habla tú Gernika! en Cádiz. 1979. Fuente: Archivo personal Quijano.



15. Catálogo de Exposición: *Homenaje a las Víctimas del franquismo y los luchadores por la libertad*, 1987. Fuente: Archivo personal Qijano.



16. Tríptico de presentación de una exposición de Qijano en Albacete en 1978. Fuente: Archivo personal Qijano.



17. Cartel Exposición Itinerante por los Derechos Humanos.  
Fuente: Archivo personal Qijano.



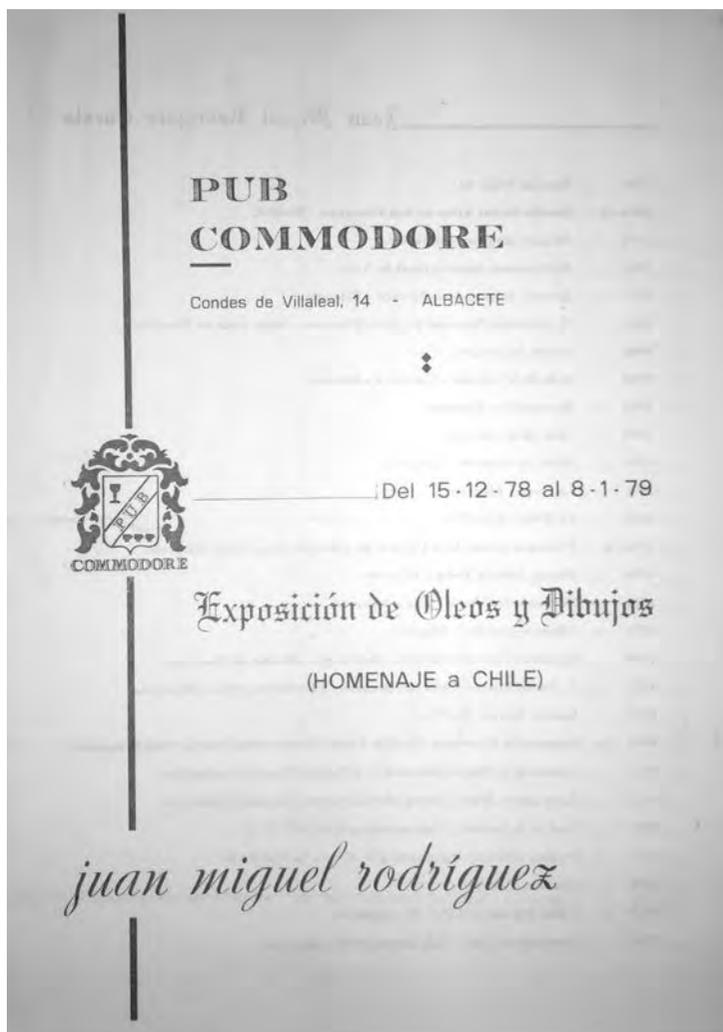
18. Carteles de apoyo a la candidatura de Salvador Jiménez a la alcaldía para las elecciones de 1979 en Albacete pintados por Ricardo Avendaño y Qijano.

Fuente: Archivo fotográfico PSOE de Albacete.

19. Actividad de pintura al aire libre en colaboración con el movimiento vecinal.  
Fuente: Archivo personal Qijano.



20. Nicasio Cañaveras (izquierda) y Juan Miguel Rodríguez Cuesta (derecha) participando en “Los murales de San Isidro” Horihuela (Alicante), 2014.  
Fuente: Archivo personal Juan Miguel Rodríguez.



21. Díptico de la Exposición *Homenaje a Chile* de Juan Miguel Rodríguez, 1978.  
Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.



Juan Miguel Rodríguez.

1.946.- Nace en Albacete.  
1.963-68.- Estudia Bellas Artes en S. Fernando, Madrid.

**Exposiciones individuales.**

1.968.- Universidad Laboral, Alcala de Henares.  
1.971-72.- La Roca (Albacete).  
1.974.- Galería Delta (Albacete). (maestrá).  
1.974.- Galería Delta (Albacete). (retróscup).  
1.975.- Librería Popular.- Albacete.

**Cuadernos y colectivos.**

1.964.- VI Cuaderns jornal de Arts. Albacete.  
1.965.- VI Cuaderns interregional de Arts. Albacete.  
1.967.- IX Cuaderns Nacional Jornal de Arts. Las Palmas Santa Cruz de Tenerife.  
1.968.- Cuaderns. Cam de la Cultura.- Albacete.  
1.970.- Cuaderns. Raño Albacete.- Publicón Ferial.  
1.972-74.- Ferials actual de la Pintura de Albacete.- Sala STUDIO.- Albacete.  
1.975.- Cuaderns Nacional de Terna Mancho.- Alcazar de San Juan.  
1.975.- V Biennal Internacional del Deporte en las Bellas Artes. Barcelona.

En Juan Miguel no se puede separar el artista del hombre. Su humanidad singular, con todo el dolor y el amor que comporta el individuo humano, trasciende a sus pinturas, los anima. Y son el pincel y el color sus instrumentos expresivos.

No le buscáis un estilo fijo porque es plástico y multifórm; es su quehacer artístico. No le buscáis unos motivos reiterados o típicos porque los encuentra en todo. Es un espectador de la vida total con la paleta y el pincel en las manos, al que a trechos se le escapa la protesta.

La soledad del hombre aparece en sus casas solitarias, sus figuras humanas, entre el cielo y la tierra. Tanto soledad que hasta el hombre se ha quedado encerrado en su humilde morada.

La esperanza humana aparece en sus verdes nacientes, tenues, efímeras, de esas hierbas apenas inclinadas en los vientos; surcos como finísimas heridas de la tierra. Pero casi siempre el cielo es sereno, sin asosiego, y los terreros aparecen y duran, como esperando ser ganados, donados por el quehacer del hombre.

Algunas luces de nostalgia y dolor aparecen en la casa vieja campesina, en las copas de villa reducidas a una pincelada, en el segador y en su otompetera, en el amarillo de las maras. Indicio en las torres monumentales de los pueblos, u en esos palacios que pinta con colores de casta de mil años.

Otras veces el cielo es blanco, estrecho, sin pecado. Solo los ocres inmensos de la tierra. Un cielo increíble.

Y de pronto, en algún cuadro, todo es un estudio de grises de color. Un griso amargo de queja y de ataque.

Yo, que empiezo a ser viejo, me asiego en sus verdes nacientes, me inquieto en sus grises de color. Y siempre soy un espectador de este abdicante pintor que es Juan Miguel.

J. J. García Carbonell

Juan Miguel Rodríguez Cuesta es un artista que ha transmitido peligros y sorprendentemente la fuerza de sus palabras, lo áspero de sus gestos, su defensiva, su manera de pelear y por lo tanto, de sobrevivir, a la paleta para plasmar unas cosas que son como barridas defendidas por campesinos armados. Juan Miguel explica su pintura "a la paleta para testimoniar lo que se vive" defendiendo cada una de sus pinceladas con coraje ante los ojos desafiados de los que finalmente se acercan con la sospecha de una posible parábola de grupos de campesinos con blancos de hierbas girando en esas estatuas y silenciosas.

Cuando se proporcione una atención directa, demandada, sin intermediarios, lo único que cuenta para Juan Miguel es demostrar el estampo mediante la total captura con lo humano de unas formas y un orden establecido desde siempre, procurando definir y anular un arte doméstico y tradicional.

Las tierras de Juan Miguel no sufren solamente por manchadas, sino también porque se levantan después de haber soportado las persecuciones más sangrientas, el mayor odio.

A partir de él, el paisaje deja de ser una teoría vieja y cadavérica para convertirse en la más pura acción revolucionaria: el valor y la fuerza de su paleta destruyen todo impulso de contrarrevolución, sin florecea, por otra parte en la obra más reciente de algunos de nuestros innovadores pintores.

Cada piedra en las formas y ante los ojos de Juan Miguel, cada muro, cada ventana, es el grito más puro de la tierra. A primera vista es fácil caer en la trampa de su advenimiento al más mínimo estado vital; sin embargo, esta sucesión hueca, quizá precisamente en virtud de ella, provoca con más fuerza que nunca la presencia de una energía humana, pura y desmedida como el arte mismo.

ANDRÉS GÓMEZ FLORES

22. Díptico con textos de Juan García Carbonell y Andrés Gómez Flores para la Exposición de Juan Miguel Rodríguez Cuesta en Sevilla (Prohibida por orden gubernativa) en 1976.

Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.

A Andrés  
17-III-79

Oleos y  
dibujos

Expone  
Juan Miguel Rodríguez

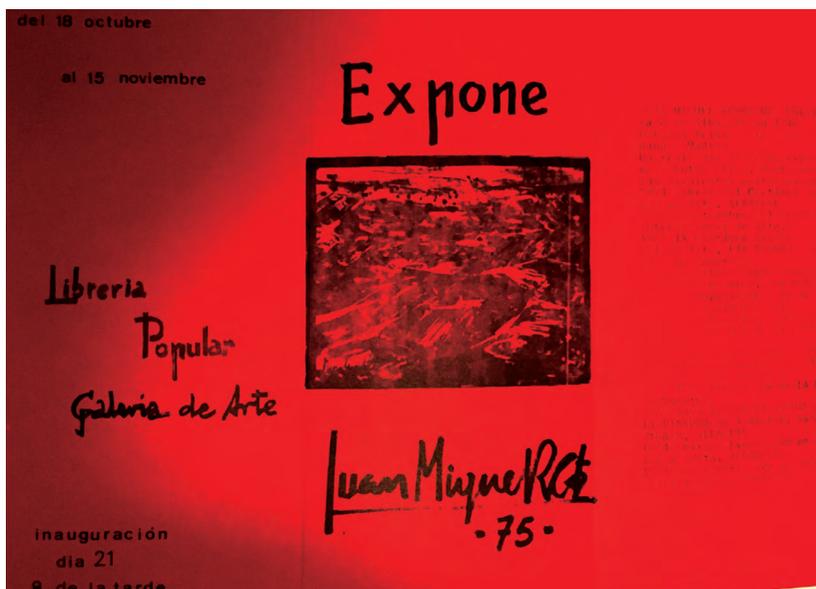
en **CANCAMO**  
**SHOW-BAR**

CONCEPCION, 32  
ALBACETE

11-XII-79 · INAUGURACION ·

Juan Miguel Rodríguez  
-79-

23. Cartel de la Exposición de Juan Miguel Rodríguez en la inauguración del Cánkamo Show - Bar en 1979. Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.



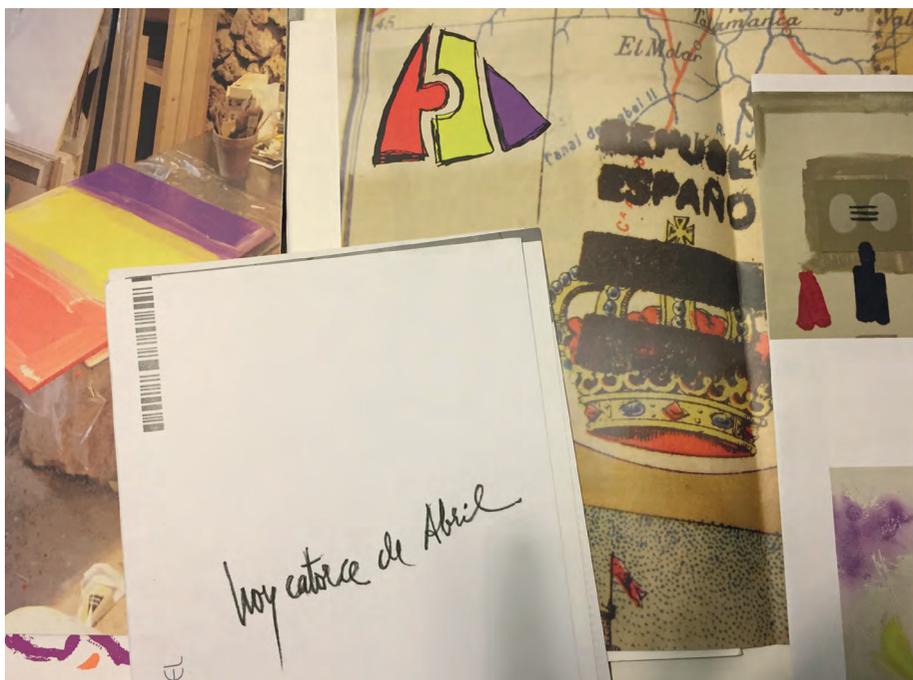
24. Tríptico de una exposición de Juan Miguel Rodríguez en la Librería Popular en 1975. Fuente: Archivo personal Andrés Gómez Flores.



25. Alfonso Parra en su estudio.  
Foto de 1981.



26. Catálogo de la Exposición *Parafin Zamana Na. En tierra africana*. Sobre los dibujos en acuarela realizados por Miguel Barnés durante su viaje por Burkina Faso en 1994.



27. Catálogo de la Exposición *Hoy catorce de abril*, de Qijano. Realizada en el centro de formación de Comisiones Obreras de Albacete en 2007. Fuente: Archivo personal Qijano.



DIPUTACIÓN DE ALBACETE