

A primera vista, este curioso bodegón de Alfonso Albacete no guarda ningún parecido con el estilo más conocido de un pintor identificado con los efectos lumínicos y el color del paisaje mediterráneo, ni parece contener ninguna de las preocupaciones extraartísticas que definen el resto de la colección.

Albacete formó parte del grupo de pintores que, a finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta, protagonizan el llamado *retorno a la pintura*, el regreso al oficio y a los temas clásicos, promocionados a través de las exposiciones colectivas “1980”, “Madrid D.F.” y “26 pintores y 13 críticos”. Una nueva época del arte español en la que Albacete logra un fecundo diálogo entre las tendencias figurativas y el expresionismo abstracto de índole más lírica.

Pero la trayectoria de Alfonso Albacete no se inicia con el albor de los ochenta, para entonces tenía ya –como significativamente señaló Juan Manuel Bonet– una *prehistoria* de al menos diez años.⁽¹⁾ De hecho, se había iniciado en la pintura de la mano del veterano Juan Bonafé a principios de los sesenta y más tarde estudió Arquitectura y Bellas Artes en Valencia y Madrid, presentando sus primeras personales en 1972 (Galería Chys, Murcia) y 1975 (Galería Egam, Madrid). Durante esos años, realiza una obra experimental que ha quedado “fuera de campo” de su trayectoria más conocida. Una obra influida por el pop y el conceptual más comprometido, llevando a cabo acciones y otras tentativas extrapictóricas de contenido político. Precisamente, este cuadro formó parte de la más importante de ellas, la presentada en 1976 en la Galería Punto y en la Sala del Colegio de Arquitectos de Valencia.

Albacete, sin embargo, rompe radicalmente con esa línea de trabajo a partir de su decisiva exposición individual titulada significativamente “En el estudio” (Galería Egam, Madrid, 1979), toda una reflexión sobre el oficio de la pintura, en la que se reveló como un pintor naturalista, conjugando ciertas reminiscencias del expresionismo abstracto con un riguroso orden constructivo. Como en otros casos, se trató de un repliegue desde lo social a lo privado, un abandono de la calle para refugiarse en el estudio: “Estuve haciendo conceptual y acción callejera en un intento de que, digamos, mi obra fuera simplemente un grano más dentro del comportamiento social y que ayudara. Pero la verdad es que de aquello acabé un poco desencantado. Pienso que el arte, lo quieras o no, es una actividad solitaria”.⁽²⁾

Estilísticamente, las obras de “En el estudio” señalaban una forma de entender la pintura, característica de aquellos años, influenciada por Cézanne, Matisse y la tradición francesa, así como por la pintura americana más próxima a esa “mirada francesa”, como se la conoció entonces. La positiva recepción crítica de la exposición, recibida como un ejemplo de la necesaria “refundación del oficio”⁽³⁾ y del “abandono de las connotaciones circunstanciales”,⁽⁴⁾ supuso el lanzamiento de Albacete, considerado por Bonet como el pintor que “simbolizó mejor que nadie el cambio de gusto planteado por la colectiva ‘1980’”.⁽⁵⁾ Después vendrá el reencuentro con los paisajes mediterráneos de su infancia en la serie “Levante” (Galería Egam, 1982) donde los ecos pictóricos de Matisse y Cézanne se unen a una pincelada sensual y vigorosa pero contenida, que deja entrever transparencias y matices (pintura vital y luminosa a la que habría de volver a finales de los ochenta). Posteriormente, su obra se acerca a la abstracción en series sobre temas andaluces, bodegones, marinas y (a partir de mediados de los ochenta) la presencia de la figura humana. A finales de esta década, dentro de una gama de colores más oscuros, aparecen algunos paisajes urbanos, a la vez que introduce temas mitológicos y un mayor énfasis en la narrativa. Y ya en los años noventa, sin desdeñar la figuración, Albacete ha cultivado asimismo el abstracto en pinturas en las que abundan tramas de apariencia puramente geométrica.

La cocinera en la despensa pertenece a esa *prehistoria* del artista de signo pop y conceptual de motivación política anterior a 1979. Para entender la paradoja aparente de este cuadro, explícitamente inspirado en el bodegón del mismo título del artista flamenco Frans Snyders, es preciso remitirnos a 1975 y a la circunstancia en la que fue presentado en Valencia, dos meses y medio después de la muerte de Franco, en una exposición conjunta celebrada en la Galería Punto y en el Colegio de Arquitectos. En la galería, Albacete montó un ambiente (“Acumulación, ambiente, pintura y dibujo”) formado por acrílicos y dibujos, objetos (restos de un peculiar cóctel, un tocadiscos, un televisor...), un perro vivo o un maniquí que quería representar un asesinato político. Todo bajo el tema unitario de la denuncia del poder de manipulación de los medios de comunicación. Paralelamente, en el Colegio de Arquitectos se ofrecía una exposición de fotografías tomadas por Demetrio Enrique que “documentaban” la acción que había tenido lugar, en el mes de diciembre anterior, en la Plaza de Callao de Madrid, en la que el propio artista era perseguido y arrestado por dos supuestos policías. También se mostraba la segunda parte de la acción, ya en Valencia, en donde, en varios puntos de la ciudad, habían situado un maniquí tendido en el suelo con idénticas ropas que el detenido, mostrándose las diferentes reacciones del público. Se trataba, pues, de una suerte de drama sarcástico desarrollados en dos actos con la correspondiente mudanza de tiempo y lugar.

Este cuadro *d’après* Snyders no es una cita literal (aunque el detalle de la cuadrícula practicada en la postal que lo acompaña indica bien a las claras su origen) ya que toda la composición ha sido difuminada, se han empleado acrílicos industriales para obtener calidades nuevas, y se han introducido significativos cambios en la iconografía original. Y lo hace, quizá a pesar suyo, mostrando un dominio de los métodos de la pintura aprendidos en su juventud –eso que posteriormente celebrará la crítica–, sólo que con una evidente voluntad transgresora que pretende poner en evidencia ese juego, al exponer una reproducción del original y al dejar huellas de esa cuadrícula en su propia obra (en el mantel y en la pared).(6) Pero es en el plano iconográfico donde se ha introducido la mayor transgresión, al sustituir el venado colgado que aparece en el lienzo de Snyders por un cadáver humano igualmente suspendido de una pierna, aunque de perfiles mucho más borrosos. Asimismo incorpora un elemento nuevo, el sillón (que sustituye el cesto de la caza) sobre el que se ve el cañón de una escopeta y un documento de identidad. Estas sustituciones vinculan la lectura de la obra a algo distinto a la naturaleza muerta barroca: es una denuncia encubierta de la violencia política que ha trastocado totalmente la original y gozosa exuberancia burguesa del maestro flamenco. Parece como si algo *sinistro* hubiera irrumpido en medio de una doméstica belleza. El cuadro está así connotado por ese elemento intruso, por la violencia escenificada en la acción, ficticia pero verosímil en el contexto de la transición, que contamina inexorablemente al arte.

NOTAS

1 En *Alfonso Albacete, 50 obras (1979-1987)* [cat. exp.], Madrid, MEAC, 1988, p. 15.

2 “[Entrevista] Alfonso Albacete / Juan Genovés”, *Lápiz*, 99-101, Madrid, enero-marzo 1994, p. 344.

3 Juan Manuel Bonet, *op. cit.*, p. 20.

4 *Ibidem.*, p. 15

⁵ En Alfonso E. Pérez Sánchez, dir., *La pintura española*, Milán, Electa, 1995, p. 536.

⁶ Se conserva el dibujo preparatorio a tinta china, 42,5 x 29,5 cm. Col. Patricia Moroney (Mojácar, Almería).

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 61-64.