



# ALFONSO ALBACETE

Pintura de campo

Texto: José Carlos F. Ramos y Armando Montesinos

Con la colaboración de Mitsuo Miura, Ignacio Gómez de Liaño y Santiago Auserón

Fernández-Braso  
G A L E R Í A D E A R T E

*Pintura de Campo*  
Acrílico/lienzo. 130 x 97 cm. 2020



# Una visita al estudio

José Carlos F. Ramos

Armando Montesinos

Traspasada la puerta del estudio de Alfonso Albacete, los visitantes se encuentran ante dos grandes cuadros: unos portones verdes, de doble hoja, para paso de vehículos y maquinaria, vistos desde dentro, pues muestran los montantes y travesaños de sus bastidores. Uno, cuyo postigo abierto —la puerta pequeña del portón, para el paso sólo de las personas— muestra el paisaje exterior, que resulta extrañamente familiar; otro, cerrado excepto por el ventanuco de su mirilla, en el que destaca en primer plano, entre otras cosas sobre una mesa, un quinqué que también resulta curiosamente reconocible.

Armando Montesinos.- Pero, Alfonso, ¿eso no es un De Kooning?

Alfonso Albacete.- Sí, es la “Puerta al río” [Pág. 47], de De Kooning. Es la primera vez que “reproduzco” un cuadro de otro artista y lo incluyo en uno mío. Es una referencia muy personal, de cosas y obras que me han afectado.

AM.- Es muy potente, porque resulta muy natural integrado en el cuadro, realmente no funciona como cita.

AA.- Me gusta eso que me dices, de que no es una cita, porque efectivamente no lo es. Estos cuadros tienen más que ver con un retrato

de familia de aquella manera, es decir, describir el ambiente en el que se ha configurado mi obra y mi vida. Tiene que ver con esos cuadros del estudio de Courbet, estás contando tus circunstancias, la memoria de tu obra/vida, pero pintada, no escrita. No se trata de decir: “me interesa De Kooning por esto y por aquello...”, sino que en un espacio abres una puerta y ahí está De Kooning, que es lo que yo veo ahí.

José Carlos F. Ramos.- ¡Y en este otro has metido el quinqué del “Étant donnés” duchampiano!

AA.- Sí, se titula “Dado” [Pág. 48], y realmente está hecho pensando en el “Étant Donnés” de Duchamp. De hecho, lo que se ve a través de la mirilla, aunque se percibe como totalmente abstracto está hecho con una gama de colores que tienen que ver con los desnudos y el agua de Cézanne, y en el “Étant...” también aparecen un salto de agua y la mujer desnuda.

AM.- Te diste el gusto...

AA.- ...o el disgusto porque estas cosas tan figurativas son una complicación tremenda, pero en definitiva el quinqué es el mismo de la obra de Duchamp.

Con ocasión de la antológica del Convento de las Claras, “La pintura inevitable”, al repasar mis pinturas antiguas, también rastreeé por mi infancia y juventud, indagando esa parte de mi obra más ligada al Levante geográfico. Al revisar la primera exposición que hice en Murcia —lo tengo anotado como “la despensa de la memoria”— el año 1972, hay una idea más de pasado que de futuro. Por temas de edad incluso, es casi inevitable el regreso a esas memorias pintadas.

JCR.- Y ese regreso te llevó a recordar...

AA.- Los cuadros de aquella primera exposición los pinté en un viaje a Andalucía. Algunos de ellos, muy juveniles y muy sentidos, trataban de la fusión con la tierra. Pensaba en “El Entierro del Conde Orgaz”, de El Greco, que acababa de ver en Toledo, y recordaba la estructura que tiene. Realmente, las nubes parecen una mujer tumbada con las piernas abiertas y forman como un útero al que los monjes y demás personajes devuelven al conde muerto, como hogar primigenio.

Era una serie con figuras semienterradas, como autorretratos, simbolizando una vuelta a la madre tierra, ya que aquel lugar era efectivamente mi territorio materno. Siempre he identificado la zona fronteriza de Córdoba y Málaga con mi parte materna, Murcia y el Levante con el noviazgo y los primeros amoríos, y Madrid con el matrimonio y el compromiso. Y coinciden, en el sentido de que la vida que he llevado en cada lugar se acompasaba con esos sentimientos.

AM.- Y Andalucía traía aires evocadores.

AA.- Cuando llegaba se me removían ciertas emociones asociadas a la tierra. Tenía en el almacén un cuadro que representaba un cuerpo semienterrado en un campo de olivos. Me acordé inmediatamente de Nacho Criado y sus acciones con el cuerpo. Por un lado, me nace inconscientemente, ya que lo quería mucho, y por otro lado porque coincidían las imágenes de los cuerpos. Entonces comencé a pintar estos paisajes andaluces.

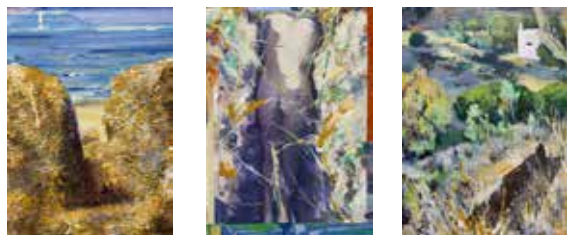
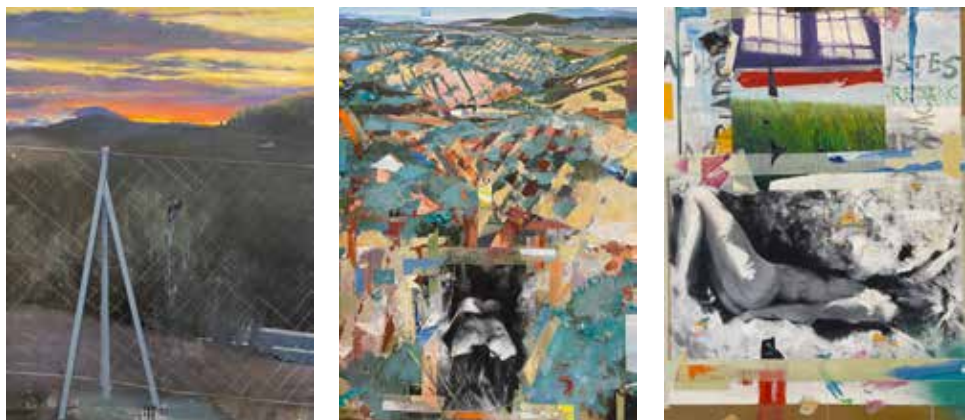
El primero que pinté fue un tema que ya había hecho en su momento, el crepúsculo con la autovía y la malla, “Andalucismo 0”, que saqué de un dibujo antiguo. Lo que se ve en él es justamente lo que se vería saliendo a la calle por uno de los portones abiertos que ahora he pintado; un día que estaba por allí, salí, se estaba poniendo el sol, ahí estaban la malla y la carretera, hice un dibujo y tomé algunas fotos. Ese crepúsculo fue el primero que me sugirió la idea del barroco andaluz.

Cuando volví a Madrid pinté ese cuadro que existía en parte y, al pensar en Nacho, ligué todos los datos. Claro, estábamos los dos trabajando con situaciones, con sustituciones de la realidad, con mirar a través del Barroco, del repertorio de la pintura barroca, las formas de pintar, las veladuras, el engaño al ojo, esas cosas tan del barroco. Por eso la serie se titula “Barroco andaluz” [Pág. 8-9]. Al meter lo de Nacho, al pintar ese cuerpo, traté la figura como si fuera un cuadro clásico andaluz, un Valdés Leal, por ejemplo. Así se unían mi pintura, lo de Nacho y Andalucía; y salieron los siete cuadros de la serie. En algunos el paisaje andaluz es más evidente, en otros menos. Nacho llamaba a sus acciones “Ajustes”; y yo respeté el título. Las figuras que he utilizado son las cuatro figuras de la acción de Nacho sacadas de unas fotos que conseguí.

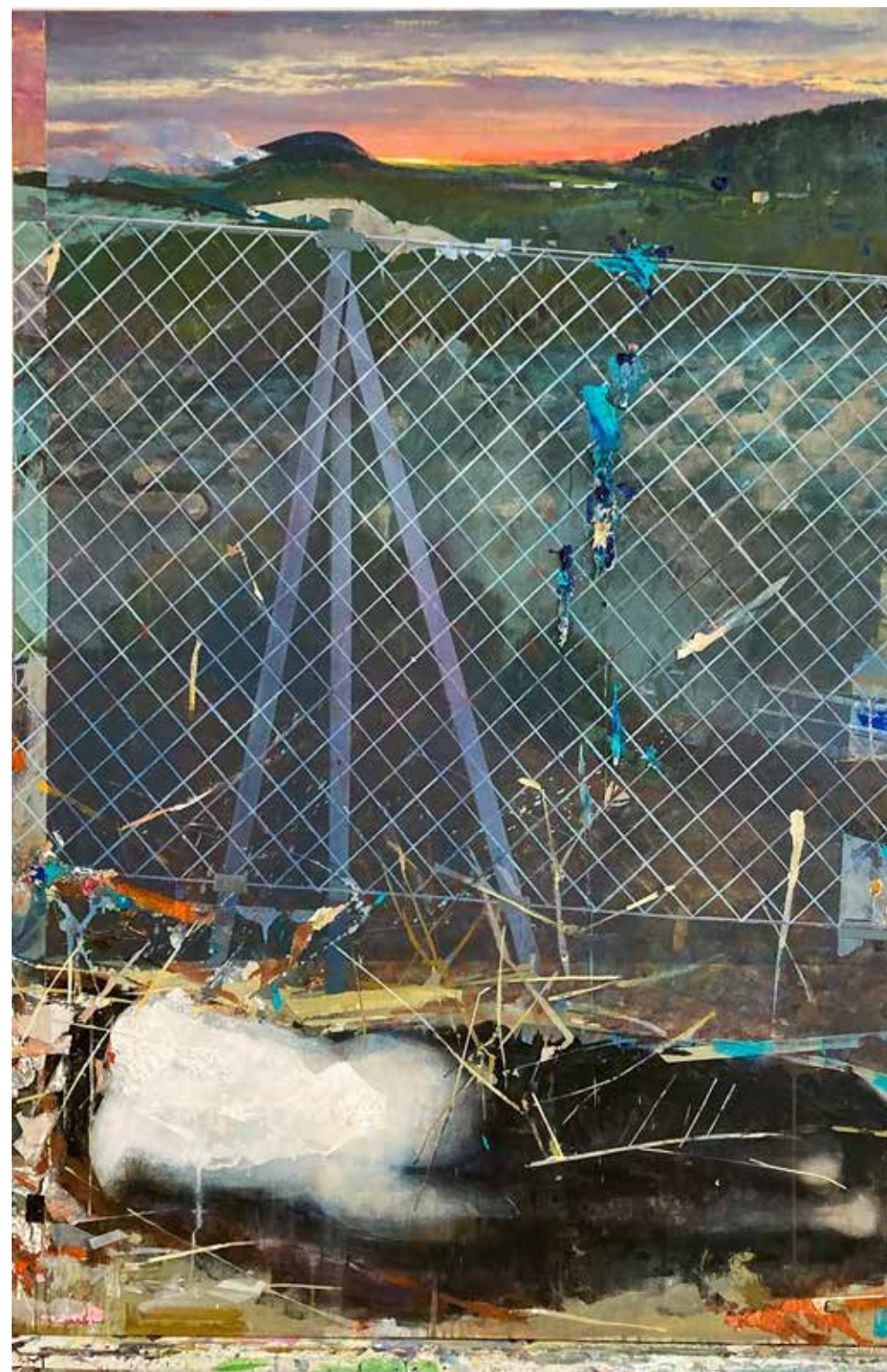
AM.- El otro día pregunté a Mitsuo Miura por los veinticinco años en los que compartió, junto con María Lara, estudio contigo, y su relación con tu obra. Me contó que aprecia especialmente la manera en que trabajas desde una memoria que conserva la experiencia real, vivida y vívida, de la naturaleza y el espacio habitado. Y sin que yo mencionara a Nacho Criado, del que fue íntimo amigo, la contrapuso al método de Nacho, nacido de la teoría y de la teorización, a menudo con base arquitectónica, de la experiencia.

JCR.- No puede decirse que Mitsuo y tú os hayáis influido mutuamente, pero ese diálogo fue fructífero para ambos.

AA.- Mi relación con Mitsuo me ayudó a ver cosas que me venían bien, y a él le pasó lo mismo. El contraste entre su pintura racional, casi científica,



*Serie Barroco Andaluz. Ajustes. Acrílico/lienzo. 2024-2025*



de lo sensible, y mis trabajos, más intuitivos, expresivos y de primera intención era enriquecedor para los dos.

JCR.- El conjunto “Barroco Andaluz” se aparta un poco del resto, ¿no?

AA.- Sí, es una serie en sí misma, y se presentará este año en Arco, antes de la exposición.

El pensamiento del arquitecto que también es Albacete aparece en “Lugar” [Pág. 45], un pequeño cuadro que muestra, en planta, el cortijo donde pintó aquella primera exposición y al que ha regresado ahora. Una gran mancha de chorreones de pintura ocupa el amplio patio, con las dependencias alrededor cerrando el espacio. Puede verse el lugar donde están situados los portones.

AA.- Cuando lo pintaba, que fue el verano pasado en Mojácar, me acordaba de Genovés y sus visiones cenitales de personajes corriendo. Aquella primera exposición la pinté en ese cortijo, que definí como “espacio de pintura”. Fui allí y me traje unos dibujos de las puertas que cerraban ese espacio imaginario donde se iba a desarrollar todo. Las puertas me interesaban por el simbolismo barroco, pero empezaron a surgir otras cosas, mis referencias pictóricas, cosas que había utilizado a lo largo de los años, así que al abrir esa puerta yo veía la “Puerta al río” de De Kooning, que era la obra que mentalmente manejaba cuando pinté aquella exposición.

AM.- Bueno, este, “Tranca” [Pág. 49], me parece muy divertido, ese travesaño pintado con drippings, porque es como si la pintura figurativa —la puerta— quedase atrancada con el travesaño abstracto

JCR.- Y por si quedara alguna duda, el suelo muestra el comienzo del lugar de lo abstracto.

AA.- A este lado de la puerta —señalando esa puerta concreta en el plano de la finca, el cuadrado cenital— entras en un sitio donde se está pintando, donde el azar es continuo, la pintura chorrea, gotea, la pisan y esparcen. Era lo que planteaba Pollock cuando decía que quería hacer desaparecer

todo dibujo, pero que al final se daba cuenta que al mover la mano de izquierda a derecha o al revés ya había una intención que interfería con la idea de abstracción total. Evidentemente, por mucho que le diera vueltas a la nada no existe obra de arte sin idea previa, aunque esa idea sea tan simple como lanzar la pintura desde un lado o desde el otro.

Aquí hay otros cuadros que no sé si habéis visto —la puerta abierta y otras puertas pequeñas— en que también aparece en el suelo esa situación abstracta y este, “Apeos” [Pág. 51], concretamente está hecho pensando en Jasper Johns, que tanto me interesó en una época.

AM.- Esa puerta cerrada, “Portón” [Pág. 41], tiene algo de enigmático. La luz y los colores que tiene...ese carácter. El violeta es tremendo y se expande, todo lo que tiene la puerta de concentrado, el resto lo tiene de expansivo.

AA.- Es un cuadro de luz nocturna que pinté en dos o tres sesiones, muy rápido, y se nota que iba poniendo cosas y todas funcionaban a la primera, y te das cuenta de que no le falta ya nada, ¡esto ya está! Del mismo modo que hay otros cuadros que se atrancan...

JCR.- Pintas y repintas hasta dar con la clave.

AA.- Ese, “Apeos”, presenta una relación entre lo construido por la mano humana y lo azaroso de la pintura, como plantea la teoría de los fractales, pero realmente cuando me metí con ellas pensaba en Jasper Johns, en Frank Stella, en ese tipo de expresionismo abstracto que lo que hace es pintar a partir de una base geométrica. Pero tanto Johns con las banderas o los números, o Stella con los dibujos de los capiteles hindús o mejicanos, creaban un esquema que conservaban y pintaban de forma absolutamente emocional.

AM.- Sí, pero sobre una trama, es decir, sobre algo dado.

AA.- Así es, sobre una organización geométrica. Es la difícil y clásica relación entre dibujo y pintura; dos maneras de plantear esa relación de modos absolutamente diferentes. Cuando comencé a pensar en mis

referencias pictóricas, recordé la Anunciación de Fra Angelico. También pensé que quería referirme de algún modo al título del cuadro de Carlos Alcolea “Matisse de día, Matisse de noche”, y pinté esas otras dos puertas abiertas que dejan ver el paisaje de afuera y las titulé “Cezanne de día” [Pág. 60] y “Matisse de Noche” [Pág. 61], donde esa operación aparece totalmente separada: por un lado, está la geometría y por otro lo natural, como en “Tranca”, que es una mezcla de azares y geometría, donde emergen los materiales de pintar; estoy muy orgulloso de ese suelo. Luego me puse con los portones con la referencia a Johns y Stella, y a partir de ahí configuré todo tipo de historias.

Tenía aquí escrito —tomando unas cuantas cuartillas— el título del disco de Brian Eno y David Byrne, *My Life in the Bush of Ghosts*, porque cuando empezaba a planear esta exposición pensaba que, de algún modo, yo estaba levantando fantasmas aquí, que en ese patio del cortijo estamos con fantasmas, y ese disco lo tenía puesto todo el tiempo; me impresionó mucho la canción con la plegaría del mucicín, es un tema precioso. Aunque quizás este no sea lugar para profundizar en el tema, creo que la música que escuchas mientras pintas juega cierto papel que debería analizarse de modo serio algún día.

AM.- Por cierto, el otro día nos hablaste del paralelismo entre los intereses artísticos de Santiago Auserón y los tuyos.

AA.- Lo comenté con él cuando me visitó en la última exposición. Su interés por los territorios fronterizos, por incorporar ritmos y estructuras de ámbitos ajenos al rock que él practica se asemeja a mi propio vagabundeo por los grandes maestros antiguos y actuales.

JCR.- Estaría bien preguntarle su opinión al respecto.

AA.- Sí que es buena idea. Bueno, eso enlaza con el origen de toda la exposición, incorporar otros autores significativos para mi trabajo: De Kooning, Duchamp, Diebenkorn, etc. También aparecen los fantasmas de las últimas exposiciones de Marlborough; no sé si os acordáis de un

cuadro que hacía referencia directa a Duchamp que se llamaba “Pintura del Campo” [Pág. 3], pues basándome en él pinté el quinqué del “Étant Donnés” porque, en primer lugar, es un paisaje y, en segundo, por la puerta. No es que yo piense que Marcel Duchamp haya ejercido una influencia crucial en mi pintura, pero sí y mucho en la forma de pensar la pintura.

JCR.- Hace unos años Ignacio Gómez de Liaño escribió que tu pintura era una fusión de Sorolla y Duchamp.

AA.- Con Duchamp y lo conceptual, de ahí mi relación con Nacho, como aquel que dice, pierdes la inocencia pictórica y tu pintura cambia. Creo que hay un antes y un después, y lo digo por mí, aunque creo que lo mismo ha sucedido a nivel general. La mezcla, en los EE.UU., de los expresionistas abstractos y Duchamp, hizo que la pintura comenzase a plantearse de otra manera, aquí en Europa.

AM.- Creo que Duchamp, precisamente por hacer una crítica a la totalidad, permite pensar la pintura de otra manera. Cuando trato de explicar esto, siempre pongo como ejemplo lo que Duchamp contestó cuando le preguntaron qué pensaba de la fotografía y dijo: “espero que haga que la gente desprecie la pintura hasta que otra cosa convierta a la fotografía en insoportable”. No es un ataque a la pintura, sino la idea de trascender lo sabido, ir más allá siempre.

AA.- Siempre he mantenido la idea de la pintura como algo único que ni evoluciona ni nada, cada estilo es lo que es, pero Duchamp sostiene una forma de pensar mucho más antigua cuando decía que la pintura se debía enteramente al contenido, a la idea; ya lo decía Leonardo: “*la pittura é cosa mentale*”. Sin embargo, con alguna excepción como el cubismo, todas las experimentaciones de principios del siglo XX, incluso el propio Picasso, prescinden de esas reflexiones sobre el tema para volcarse en cómo representar el mundo, si hago rayas o deformaciones cubistas y toda esa historia. Ahí el discurso de la pintura como actividad intelectual se deja un poco de lado para centrarse más en la superficie, la puesta en escena.

JCR.- Lo que Duchamp propuso, creo yo, fue un cambio en el modo de mirar. Se ve perfectamente en los *ready made*; sin ese cambio en la manera de mirar nunca se hubieran aceptado como obras de arte.

AM.- En pintura, se trata de mirar. Luego, cómo resuelves lo que has mirado depende de la idea.

AA.- Pero cuando miras, a ti la pintura te ofrece ingredientes para el pensamiento.

AM.- Claro, todo acto de percepción sensible es para el artista también un acto de invención formal, y de réplica a las exigencias del mundo exterior, como decía Gabriel Ferrater.

AA.- El *Étant Donnés* es un tema de paisaje, por un lado, por otra parte, no lo ves en su totalidad, sino que lo observas a través de un agujero...

AM.- El agujero lo recorta, lo enmarca, como se enmarca un paisaje que en sí mismo es inabarcable. Siendo una instalación, un montaje, reduce, pictóricamente, las tres dimensiones a dos.

AA.- Eso me dio el pretexto para pensar en Duchamp, el campo y reducirlo al espacio del cortijo.

AM.- Otro grupo de obras tiene mucha relación con lo que llamaría tu léxico, una serie de temas y motivos que atraviesan tu trabajo desde siempre.

JCR.- El estudio y sus cosas: vaso, silla, palo, trapo, mesa, foco, útiles pictóricos, cuadros dentro del cuadro, el paisaje andaluz, el Mare Nostrum...

AM.- Cuadros que contienen varias luces distintas, tiempos simultáneos, tal y como funciona la memoria, o el empleo de nombres mitológicos, como Alejandro, Gilgamesh, Judith... Este, "Ífito-Cuatro pinturas de agua" [Pág. 16-17], un cuadro antiguo que has vuelto a replantear, es de gran complejidad, con sus distintos momentos y espacios, y te ha costado mucho resolverlo.

AA.- Sí, faltaba algún objeto en primer plano que unificara ambas secciones, algo que ya intenté con el vaso de la derecha, pero quedó tan integrado que perdió esa función unificadora.

JCR.- Es que propone una cantidad enorme de planos diferentes.

AA.- Este tipo de cuadros son muy agotadores porque al principio tú planteas el argumento y, cuando es más sencillo, lo controlas todo y lo ves claro, pero cuando empiezan a aparecer otras cosas que se van definiendo... te entra una especie de ansiedad...

AM.- Este nudo, ahora, ¡cómo lo desato...! Y lo has resuelto con la concha.

JCR.- Nunca hubiera supuesto que la solución de un cuadro tan complejo, donde la figura del bañista tenía tanta presencia, se solucionaría con una concha de nautilus que es una representación de la sección áurea, ¡alucinante!

AA.- Ahora la concha es el primer plano, como foco de una perspectiva, y se correspondería con la nuca del espectador y el vaso también cobra protagonismo en su relación con la concha. También me atraía la idea del nautilus, esa serie de estancias que lleva a cuevas en el caparazón y que según llena o vacía de agua le sirven para impulsarse. Es como un símbolo del bagaje que el pintor, en este caso yo, lleva a cuevas; todas sus vivencias que muchas veces se manifiestan, sin intención, en sus cuadros. Cosas como las obras de otros artistas, antiguos o modernos, que te impresionaron profundamente; soluciones técnicas o formales que admiras salen casi automáticamente en tus cuadros; colores, contrastes, tonalidades que funcionaron a otros pintores pueden dejar huella en tu obra...

JCR.- Y en "Siwa" [Pág. 59] también recuperas la silueta del perfil de Alejandro, la imagen de la hoguera, y el bastón que se apoya en la pared formando un triángulo pitagórico.



IFITO/Cuatro pinturas de agua. Acrílico/lienzo. 95 x 150 cm. 2025

AM.- El bastón me recuerda el que Moisés transformó en serpiente. Los arabescos del suelo parecen el rastro que dejó antes de colocarse ahí. Y ya sabemos que la serpiente tiene un papel muy relevante en la historia de Gilgamesh; tú solo la insinúas, es una presencia elíptica, como en la Anunciación donde tampoco aparece a pesar de ser la causante de la expulsión del Paraíso.

AA.- Otro cuadro complicado. Siwa es el oasis egipcio junto a la frontera libia en que se encuentra el Oráculo de Amón, donde los sacerdotes proclamaron a Alejandro Magno hijo de Amón-Zeus. A ese oráculo también acudió Cleopatra en busca de legitimación política. Hay unos lagos muy salados en los que me bañé, y un manantial de agua dulce que se llama la Fuente de Cleopatra. El Santuario está representado por las ruinas arquitectónicas de la derecha; al otro lado se ve, como velado, el emblema de Alejandro, que me interesa que el espectador tarde en localizar. El tema principal es la búsqueda de la inmortalidad, tanto en Alejandro como en Gilgamesh. Tenía los símbolos de ambos y de pronto tocas una parte, la defines un poco más, y todo se cae. Luego empiezas a tocar aquí y allá, por todas partes, de modo que resulta bastante complejo.

JC.- Hay que ir reflotando cada elemento hasta que vuelva a equilibrarse todo. Es lo que hablamos el otro día, cuando el cuadro comienza a reclamar su propia existencia.

AA.- Es que una cosa es pintar un cuadro y otra bien distinta es que “aparezca el cuadro” incluso por encima del argumento, de Gilgamesh y Alejandro, de las palmeras y de toda la historia que es el cuadro... Es “la aparición del ángel”. Los paisajes que se ven a través de los huecos, no importa si son palmeras o lomas, lo significativo es que están pintados pensando en las tonalidades de los paisajes de Cézanne. Es como la ceniza que está bajo el emblema de Alejandro. No trato de pintar cenizas, sino usar recursos plenamente pictóricos...

AM.- Tu léxico pictórico...

AA.- Si quieres... Usar elementos de ese repertorio léxico que pueden pasar por cenizas. Una idea que he tenido siempre es que el cuadro va más allá de la idea que lo forjó. Cuando estaba planificando esta exposición, también estaba organizando la retrospectiva de Murcia en el Convento de las Claras. La idea era elegir cuadros que contaran una especie de biografía no escrita de mi relación con Levante. Pinturas de vida, como reverso de la retrospectiva por decirlo de alguna forma. Estos cuadros también cuentan, sin escribir nada, para que cada cual saque sus propias consecuencias.

AM.- No entiendo tus obras como biografía, sino como memoria. Nodos de memoria. Ni son literarias, sino la presentación de una situación, donde la figura está como un elemento más, no es la protagonista de la historia, y donde el título viene a ser como una “denominación de origen”, abierto a la interpretación. Me viene a la memoria una frase de Juan Gil-Albert que se adapta a tu trabajo: “los mitos no han sucedido, están sucediendo”.

JCR.- Y este bodegón con limones, “Ulises” [Pág. 56], también retoma una serie de los ochenta de la que yo tengo un dibujo a tinta y pastel que tú me regalaste.

AA.- Sí, lo recuerdo. Aquí recupero el tema de Ulises, los limones, el Mediterráneo. Entonces volvía de un viaje a Túnez y partí de dos temas: el mosaico y la naturaleza muerta, en un intento de contar mi idea del Mediterráneo. El blanco que se ve, en línea con los expresionistas norteamericanos, es el blanco del lienzo; la tela que representa una tela que se convierte en pintura por toda una serie de azares, gotas y chorreones. Cuando pinté aquella serie, me centré en la parte superior insertando los limones en una geometría estricta, dejando que la pintura chorreara o salpicara el blanco sin preocuparme mucho, luego añadí una ligera veladura para integrarlo, pero realmente es la tela del lienzo representando tela manchada. Ahora los limones aparecen tal cual y como fondo tienen la geometría de la cerámica nazarí. Quería que tuviera

ingredientes de todo el Mediterráneo; Egipto, Grecia, Roma, norte de África y el Levante español.

AM.- El Mare Nostrum de tu léxico, en el que vemos que también está Miró [Pág. 57].

AA.- Miró tiene un cuadro que se titula “Naturaleza muerta con zapato viejo”. Este es el zapato viejo de Miró. Resulta que una fábrica de zapatos mallorquina me propuso cambiar mis zapatos de estudio, totalmente manchados de pintura, por unos zapatos nuevos, porque tenían esos zapatos de Miró y estaban haciendo una colección de zapatos de artistas. Yo pinté el zapato en 2008, pero retomé el cuadro el año pasado y como estaba sucediendo lo de Gaza y Ucrania... Miró decía que al pintar ese cuadro quería reproducir el color y las luces de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Cogí el zapato y lo acompañé con el resto de los ingredientes de Miró; la botella, el pan, la mano-tenedor, y el resultado ha sido como de interior de un búnker.

JCR.- El tomate, que en Miró aparece entero, tú lo has cortado.

AA.- Sí, como homenaje a Diebenkorn y sus naturalezas muertas con tomates.

AM.- Hasta ahora no me había percatado de las figuras insinuadas detrás del bodegón. Ese ambiente tan denso me recuerda a tu cuadro “El Estudiante de Praga”.

JCR.- Tampoco las había visto... y otra aquí a la izquierda que apenas es una línea. En el cuadro de Miró no hay figuras, ¿verdad?

AA.- Tiene manchas oscuras que yo he traducido en sombras, presencias apenas vislumbradas. Tampoco está el ventanuco del centro que he utilizado para abrir una perspectiva al exterior. Cuando lo estaba pintando la guerra de Gaza estaba en su apogeo y cada día veíamos esas imágenes de ruinas ardientes, lo incluí, como una nota a pie de página.

JCR.- Un recordatorio del sufrimiento de los gazatíes.

AA.- Yo no diría tanto, pero ahí está, porque estaba en mi pensamiento en ese momento.

AM.- Y sitúa temporalmente el cuadro... Por cierto, que este otro cuadro, “Judith/Salomé” [Pág. 24], también está pintado en dos tiempos distintos. Has pintado sobre un cuadro, y bien potente, que estuvo en una exposición en Marlborough, introduciendo tu distintiva mesa de trabajo en el espacio de la galería.

AA.- Sí, también es algo que retomé con el tiempo, el tema de Salomé. Yo había hecho unas acciones en la playa relacionadas con la desaparición del pensamiento, con la desconexión que se produce, como si te cortaran la cabeza, cuando llegas a la orilla del mar. La cabeza cortada la relacionaba más con la historia de Judith. Ángel González escribió un texto muy bonito sobre este tema. He planteado el espacio de la galería como el lugar donde ha ocurrido todo el drama. Están la mesa-bodegón con la cabeza cortada, a la derecha un cuadro de viaje en la pared y Salomé en esta otra pared en otro cuadro. El cuadro original se titulaba “Judith”, pero me atraía el tema, en Salomé, de la danza de los siete velos, que serían los colores primarios más los secundarios y el negro; es como la descomposición de la luz en forma de danza y al final... le corta la cabeza.

AM.- Como inicialmente pensabas ponerla en el suelo, llevaba un rato buscando la cabeza del Bautista, y ya la he visto en la mesa bajo el velo blanco. Sus pliegues me recuerdan a la piedra de la melancolía de Durero. Y la copa en la mesa es la misma de la que bebe Salomé.

AA.- Sí, es que no quería centrarme en lo grotesco de una cabeza cortada. En la mayoría de las representaciones la cabeza aparece sobre una bandeja ensangrentada, y decidí enmascararla con un velo, lo cual le imprime un aire de misterio.

JCR.- En este, como en otros cuadros hay un contraste, casi una lucha, entre diversas luces.

AM.- La natural de los lucernarios y la luz eléctrica de los focos.

AA.- Quería que el conjunto sugiriera el final de un acontecimiento, algo similar a como quedaría la sala después de una fiesta. Salomé ya ha bailado, el Bautista ha perdido la cabeza, y ella apura la última copa antes de retirarse. El velo rojo que aparece sobre Salomé se desdobra en el suelo bajo ella y forma un triángulo con el cuchillo y el hacha. La mancha blanca que chorrea desde uno de los lucernarios quiere representar una especie de luz líquida que se escurre sobre el espacio.

JCR.- Ese velo rojo sobre Salomé representa simbólicamente la sangre del Bautista que cae sobre su cabeza. Y lo ratifica el hacha sobre la mesa en que se apoya.

AA.- Y la botella, se puede comprobar, es la misma que aparece en el bodegón del zapato de Miró.

JCR.- Los mensajes en el interior de las botellas del “zapato viejo” y de “Judith/ Salomé” ¿llevan algo escrito de verdad?

AA.- Sí, sí, pero lo que hay escrito en estos y en otros cuadros son mensajes que no necesitan ser leídos, son pintura. Ahora que veo la cabeza del Bautista, estoy muy contento, porque me costó un trabajo enorme buscar la manera de colocar ahí una cabeza que no fuera naturalista, que no resultara dramática ni sangrienta, tratar de encontrar ese punto para que se pudiera mirar desde diferentes ángulos... En la boca recurrí a esa ranura que recuerda la de los Moái de la isla de Pascua, como la marca de la boca cuando tapas la cara con una tela. El ojo también está medio escondido, velado.

AM.- Es un cuadro bisagra entre los referentes mitológicos y tus trabajos sobre los espacios de galerías en las que has expuesto.

AA.- Los cuadros de las galerías los saqué cuando éstos ya estaban pintados. Decidí volver sobre el tema de mis exposiciones. Hubo una época en que cuando iba a exponer pedía fotos de las salas y pintaba el espacio donde iba a exponer, una suerte de superposición.

AM.- En ellos vuelve a aparecer el Albacete arquitecto, en el modo en

que entiendes los espacios y los articulas con tus obras en una suerte de instalación, o los incluyes en ellas como en un juego de espejos. La galería no sólo como lugar de exposición, sino como espacio de creación, donde la pintura fluye por paredes y suelo.

A lo largo de los años has utilizado cosas de “La Anunciación” de Fra Angelico como base compositiva, pero ahora lo has pintado tal cual, y a lo grande.

AA.- En medio de todo esto, una de las cosas que me rondaban la cabeza desde hacía tiempo era la Anunciación. Mi versión está compuesta como un cuadro dentro de otro cuadro. Siempre me atrajeron las luces y el contraste entre lo natural del Paraíso y lo construido por la mano del hombre en el cuadro del dominico. La relación natural-artificial, el campo azaroso y la geometría, lo medible, lo construido frente a lo natural. El foco y el arco que se ven a la izquierda son de mi antiguo estudio con todos los utensilios: frascos, pinceles, trapos... “La Anunciación” está sobre un caballete en el estudio, en proceso; las mesas y los cuadros apoyados están fuera del cuadro...

JCR.- Siempre me ha intrigado el papel de esa golondrina, como testigo del drama.

AA.- Hay cosas verdaderamente geniales en la composición de Fra Angélico; la golondrina y la barra negra donde está posada, es lo que estabiliza todo el follón de curvas de los arcos y los techos azules. Si lo ves en el Prado, si tapas la golondrina el cuadro se desequilibra. En ella confluyen varios puntos de fuga y además está cerca de la paloma amarillenta que representa al Espíritu Santo bajando por la luz divina. La golondrina tiene un papel de mero espectador que organiza toda la coreografía.

Curiosamente, las plantas de la sección del Paraíso que llegan hasta el primer plano, que yo he ocupado con la mesa y el frasco de pintura, eran plantas comestibles, medicinales, identificables e importantes en su época. Las caras blancas de Adán y Eva es un recurso que ya he empleado en otras ocasiones; una cara en blanco es todas las caras y ninguna.

*Judith/Salomé*  
Acrílico/lienzo. 200 x 200 cm. 2025



AM.- Aquí también, las luces se multiplican; la del ventanuco de la derecha sobre la figura de María; la que proviene del cuarto de atrás entre los personajes; la luz divina que atraviesa toda la composición en diagonal unificando los espacios; el foco del estudio y el lienzo blanco que semeja la puerta de salida del Paraíso. Y por si fuera poco, el atardecer que se entrevé tras el portón verde. ¡Una sinfonía de luces!

A los visitantes se une Ignacio Gómez de Liaño.

AA.- José Carlos, Armando y yo decidimos hacer el texto del catálogo con un formato de conversación y toda una serie de temas que van surgiendo, y las personas que están relacionadas con esos temas. Como está muy liado con la publicación de su último disco, Santiago Auserón no ha podido acompañarnos, pero se ha ofrecido a escribir una reflexión sobre la asimilación de estilos, motivos, estructuras, tradiciones y temáticas como parte integral y necesaria del proceso creativo. En estos cuadros el tema de la memoria es evidente y, claro, inmediatamente saliste tú: “el que puede decir algo sobre el tema de la memoria es Ignacio”. No solo me pareció bien, sino necesario que vieras los cuadros y habláramos del papel de la memoria en la pintura.

Ignacio Gómez de Liaño.- La verdad es que esta serie de cuadros tienen que ver mucho con la memoria; de otros pintores, Miró, Brueghel, etc., y también con tu memoria del mar, de tu propio estudio. Realmente el arte de la memoria se basa en dos principios: los lugares y las imágenes. *Imago et Loci*: el lugar y la imagen impactante asociada al sitio, son la base del “Arte de la Memoria” de Frances A. Yates que yo traduje.

AA.- Eso que dices es interesante, porque yo les decía que tenía que definir un espacio, como un mapa de la memoria, para saber cómo orientarme, aunque el espacio sea imaginado.

IGdL.- Incluso la neurociencia ha visto que en el hipocampo reside la memoria de lugares y está conectado a otras muchas zonas del cerebro, o sea, tiene una importancia crucial en el recuerdo de lugares. Esa es la primera regla de la memoria. Los *loci*, lugares, y luego las imágenes,

como en tu pintura, tienen que ser vibrantes, llamativas, que se capten enseguida y se adhieran al lugar para crear el recuerdo. Las puertas son el medio para entrar en los lugares de tu memoria. La puerta te invita a entrar a otro lugar, por eso me ha llamado tanto la atención el asunto de las puertas.

AA.- Al explicar estos cuadros me acordé de tu libro sobre los plomos...

IGdL.- “Los juegos del Sacromonte”.

AA.- Tú organizaste el libro por estancias en vez de capítulos. Vas leyendo y pasando de un lugar de la memoria a otro y lo mismo te encuentras historia de la filosofía, como ficción, etc. Desde que leí el libro lo tuve presente, relacionándolo con la pintura. Puedes pasar de una estancia mental a otra, incluso a una estancia física, real. A veces he pensado los cuadros como estancias, como las que el nautilus va creando con su crecimiento, que contienen cosas y situaciones que aparentemente no tienen nada que ver, pero juntas sí, crean un conjunto mental.

AM.- Hablabas de las puertas que abren e invitan a pasar a otro espacio, pero también las puertas cierran el espacio en que estás, es decir, puertas vistas desde dentro que te colocan en tu propio interior.

JCR.- Un lugar de recogimiento, podríamos decir.

AA.- Mi idea era que tú abres esa puertaventana, los postigos, para mirar el exterior, ves a De Kooning y cierras. Abres esa otra, ves el “Étant Donnés” de Duchamp y vuelves a cerrar.

JCR.- Estas puertas configuran el espacio interior de la pintura. Los espacios de galerías son también interiores donde has expuesto, pero ya son espacios públicos, abiertos a la mirada ajena.

IGdL.- En mi libro, las estancias eran doce porque estaba relacionado con un tema zodiacal.

AA.- Eso que dices es muy sugerente. A lo mejor entre los títulos aparece alguna alusión al Zodiaco.

IGdL.- Yo estoy viendo en tu cuadro de la Anunciación el signo de Virgo.

AA.- Podría ser un muy buen título. No puedo llamarlo Anunciación porque sería tautológico. Pero Virgo es perfecto. No sé si te acuerdas de que en la exposición de Thalassa los títulos de los cuadros me los sugeriste tú y los respeté; el nombre de Thalassa se te ocurrió a ti.

IGdL.- Sí por supuesto. ¡Thalassa, Thalassa! viene de la Anábasis de Jenofonte, fue el grito de júbilo de los griegos al terminar su travesía por el desierto tras luchar contra los persas. Significa ¡El mar, el mar! Virgo es un nombre muy adecuado para este cuadro, sí, sí.

AA.- En principio quería titularlo Anunciación y algo más; en otro momento pensé en el nombre Pintura Antigua, no clásica, sino antigua, por el concepto que tengo de que en la pintura no hay avances o progreso. Aunque todos esos nombres me generaban dudas. Ahora bien, Virgo me gusta mucho más.

IGdL.- Aquí veo los “Cazadores en la nieve” de Brueghel.

AM.- Sí, aparecen integrados en esta nueva versión del cuadro que pintaste tras tu viaje a Viena en los años ochenta, aquella potente perspectiva del Museo de Historia del Arte.

JCR.- Desde mi punto de vista, este es uno de los lienzos más complejos de esta exposición repleta de dificultades técnicas y laberintos simbólicos.

AA.- Sí, el Kunsthistorisches Museum. Lo vi en un viaje que hice con Juan Manuel Bonet y unos amigos austriacos. El caso es que salimos a dar una vuelta por Viena, nevaba mucho y solo se veían los cuervos sobrevolando el museo con unas pocas ventanas iluminadas, como se ve en mi cuadro.

Claro, en ese paisaje, yo iba pensando todo el rato en los “Cazadores” y al entrar y subir las escaleras del museo cual sería mi sorpresa cuando lo primero que vimos fue el cuadro de Brueghel. Este cuadro también me dio mucha guerra. Si separas los ingredientes, cada uno tiene su

propio sentido, luego hay que hacerlos bailar juntos. Es un cuadro problemático, principalmente porque el punto de fuga del edificio se sitúa por ahí fuera y todo lo que ponías dentro no lograba ligarse con lo demás. Cuando lo miraba la vista se me iba fuera, en la dirección de la fuga. Está basado en los “Cazadores en la nieve”, por supuesto, de ahí que lo haya reproducido en pequeño aquí arriba, tras el caballete. El original es un cuadro maravilloso, lleno de líneas diagonales que se entrecruzan creando un paisaje majestuoso. Hasta el fuego de la derecha sigue la diagonal de los techos de las casas impulsado por el viento.

JCR.- En tu cuadro hay objetos situados en un plano que traspasan los espacios ajenos sin ningún respeto a las reglas lógicas del espacio euclidiano. Espacios simbólicos que se intersecan. Como en otras de las composiciones de la muestra, aquí vuelven a surgir el tema del cuadro dentro de otro cuadro y las dificultades que ello conlleva. De nuevo, los elementos de tu léxico.

AA.- A la hora de introducir cuadros de otros autores, como en este caso, me parece importante que se reconozca, aunque no esté pintado como el original. Volviendo a los detalles que descubres al mirar atentamente los cuadros de los grandes maestros, está ese cuervo que se descuelga de la rama y ha echado a volar; le da un dinamismo admirable, señalando a los patinadores en las balsas congeladas de la lejanía.

En el cuadro de Brueghel se ven en el árbol: un pájaro gordo que está como acurrucado en reposo, otro que está a sus cosas, y uno a punto de echarse a volar que recuerda a un clavadista al borde del trampolín y luego plantea un par de diagonales..., vamos, que está repleto de sabiduría pictórica. También llama la atención ese intrigante espino del primer plano hacia el que convergen todos los puntos de fuga y que parece una especie de autorretrato del propio autor visto por atrás. Es raro que pusiera eso ahí en primer plano, porque no se sabe bien que es, una zarza indeterminada cubierta de nieve, pero que está muy poco definida en contraste con el resto del cuadro. En un primer momento, mi versión [Pág. 54-55] se parecía demasiado al original y tomaba una

presencia que yo no quería para nada, por eso apliqué una veladura blanca encima. Al cambiarlo de escala —el cuadro original mide 117 x 162 cm.— y con la veladura hace que no sea evidente al primer vistazo. Los pájaros yo los planteé con menos detalles a base de brochazos más irregulares. Mi intención es que todos los elementos de información se vayan descubriendo poco a poco, a medida que observas los cuadros.

IGdL. Luego tienes ese elemento sobre el caballete; es una especie de espejo o cristal, algo que refleja, incluso transparente.

AA.- Quería algo acuático, como hielo porque el cuadro va de invierno. Había pensado ponerle el título de uno de los lieder de Schubert, *Winterreise* [Pág. 33], o Viaje de Invierno.

JCR.- Ignacio, sobre el tema de la memoria, ¿podemos hablar de los lugares de la memoria en la pintura actual, en los términos en que se hablaba de la pintura como lugar de la memoria sagrada o histórica hasta la llegada del impresionismo? Y si es así, ¿en qué sentido? ¿de qué memoria hablamos, la memoria del artista, del espectador, de la memoria colectiva?

IGdL.- La pintura siempre está vinculada no solo a la imagen, que lo está como es lógico, sino también al lugar donde se encuentran esas imágenes. Lugares e imágenes son los dos fundamentos de las artes de la memoria. Es fácil de comprobar la relevancia del lugar respecto a la memoria con un ejemplo; yo paseo a menudo por una plaza en la que hay una casa modernista en la que vivió una amiga, y cada vez que paso y la veo me acuerdo de ella. O sea, que los lugares poseen la capacidad de despertar recuerdos y esto la neurología lo ha visto claro: la memoria se ancla a los lugares.

El otro pilar de las artes de la memoria son las imágenes, pero no una imagen cualquiera, sino una *imago agens*, esto es, una imagen agente, imagen activa o escena que activa emociones, percusiva, impactante.

JCR.- En su libro Yates recomienda incluso imágenes crueles y sangrientas para que su sello sea más indeleble.

IGdL.- Es que es más mnemónico lo surrealista que lo realista. Lo digo pensando en mi amigo Salvador Dalí, sus lugares y sus imágenes tienen algo muy especial, son imágenes extrañas, por eso no es fácil que olvides sus cuadros, por el tipo de lugar y el tipo de imagen. Es cierto que sus lugares tienen un lado realista, es decir, se inspiran en lugares y figuras reales, pero tratadas de una manera muy de psiquiátrico, de psicoanálisis.

También en la pintura de Alfonso hay imágenes situadas en ciertos lugares. Está claro que el tema del lugar y la imagen es fundamental en todos estos cuadros. Incluso el hecho de que aparezcan tanto las puertas, que no eran un tema habitual en su pintura, es novedoso, y de algún modo invitan a entrar a un lugar o, cuando ya estás dentro, cerrar el lugar. Tienen una correspondencia clara con el lugar que abre o cierra.

AA.- Son cierres precisamente para aislarte en un recinto de pintura.

IGdL.- También invitan a preguntarte por lo que habrá al otro lado.

AA.- Fíjate como los pintores surrealistas usan partes de un lenguaje que llaman realismo, porque lo que cuenta es la narración, sin embargo, otros pintores buscan más, pienso en Cézanne o Picasso, una forma de expresión bien diferente de lo que están viendo. Ahí creo está la diferencia entre las dos grandes corrientes del siglo XX.

AM.- Hay una cuestión que me interesa especialmente. Hubo una época en que las pinturas representaban en el mismo cuadro diferentes tiempos. Pero llegado un momento, dejan de hacerlo y se convierten en instantáneas ¿Crees que la memoria actúa de modo distinto en cada caso? ¿Cuál sería la relación de la pintura contemporánea con la memoria? O sea, la relación tiempo, memoria y pintura actual

IGdL.- La memoria puede funcionar a diferentes niveles, puede ser una memoria transitiva, continuista que ve varios tiempos simultáneamente.

AA.- Ahí se mezclan dos elementos, porque a veces una historia que al artista le viene del exterior, una escena mitológica, por ejemplo, se

*Winterreise*  
Acrílico/lienzo. 130 x 130 cm. 2025



mezcla con los ingredientes que el propio artista aporta que pertenecen a su memoria particular sin ninguna relación con la mitología. En la Anunciación hay dos tiempos separados por miles de años que llaman la atención porque responden casi a un pensamiento de física cuántica, ya que la única cosa que puede ser común a dos tiempos diferentes es la luz, si superas su velocidad, puedes ver el Paraíso y la estancia de la Virgen a la vez, en el mismo cuadro.

JCR.- El otro día nos decía Alfonso que todos estos cuadros semejaban una especie retrato de familia. Profundizando en esa metáfora, en ese tipo de retratos suelen concurrir dos o tres generaciones distintas. Aquí están Brueghel y Fra Angelico, pero también Miró o De Kooning; la gente se preguntará ¿cuál es la argamasa que los une?

IGdL.- Pues es la memoria de Alfonso la que ha puesto en conexión Fra Angelico con Alcolea o De Kooning.

AA.- Artísticamente, esto es el resultado de la unión de todos esos componentes. Las circunstancias de tu vida te van incorporando ingredientes, unos más lejanos otros más próximos y cuando vuelves la vista sobre ellos te das cuenta de la importancia tremenda que han tenido, una trascendencia de la que no era consciente en su momento.

AM.- Has usado una palabra que a mí me parece la clave del asunto: incorporar.

JCR.- In-corporar, literalmente meterlos en tu cuerpo, hacerlos tuyos, asimilarlos como se asimila el alimento.

AA.- Sí, sí, se han ido incorporando muchas de ellas y tú no eras consciente, lo incorporas y forma parte de ti a partir de entonces. Hay muchas referencias que ni siquiera manifiestas, forman parte de ti sin expresarse, pero sí, ahí están. En los cuadros de los años 70 había cuadros en que contaba lo mismo que Nacho, pero de otra manera y entonces no sabía que eran lo mismo, hasta ahora que los he recuperado no me había dado cuenta.

Ahora con los años el corpus de mi obra ya está formado y soy mucho más consciente de los componentes que lo configuran y muchos de esos componentes están aquí. Por ejemplo, José Guerrero. Había visto exposiciones tuyas y lo tenía en cuenta como pintor, pero ahora soy consciente de que aquellas fosforescencias que expuso en Juana Mordó entraron a formar parte de mi propia pintura.

Una cuestión que siempre me ha interesado es qué ocurre con todas las pinturas cuando pasan al saco de la memoria colectiva, cuando entran en juego los espectadores; ya no se juega la misma partida que juegan en tu estudio. Es otro campo en el que entran muchas memorias y es entonces cuando adquieren su papel definitivo, a lo peor mueren en el intento y desaparecen como piezas de arte, o se mantienen a lo largo del tiempo despegándose del discurso que las generó. Imaginad lo que pensaría Fra Angelico cuando pintó esto y lo diferente que es nuestra mirada, está a años luz.

IGdL.- Muchos de los libros que leemos están basados en la memoria del autor. En literatura la reconstrucción del pasado es muy habitual.

AM.- Sin embargo, en la pintura parece que no está tan reconocido el papel de la memoria. Esa presencia, no ya de lo biográfico, sino del pasado del artista y su influencia en la obra. En este sentido decíamos antes que estos no son cuadros autobiográficos.

AA.- Quizás los de la exposición de "PLOD" que versaban sobre los interiores de los estudios por los que he pasado, sí tienen unos caracteres más biográficos.

AM.- Pero aquí no; aquí hay una memoria, no una biografía.

AA.- No es biográfica, ni particular, porque sus elementos forman parte del acervo común, aunque tenga algún rasgo particular.

JCR.- Decías que era el negativo de una retrospectiva.

AA.- Sí claro, aquí juego con ingredientes que no me pertenecen, no es nada biográfico. Al final se configura una situación que es la mía propia, pero hecha con elementos colectivos.

JCR.- También mencionabas la memoria de la mano. La neurociencia hoy dice que el pensamiento, la memoria, no es solo cosa del cerebro. Las neuronas están distribuidas por todo el cuerpo, de modo que la mano también tiene memoria; al pintar o al escribir hacemos uso de ella.

IGdL.- Hay dos proyecciones de la memoria que la gente no suele advertir: una memoria que podríamos llamar ideológica o verbal con la que recordamos cosas; y otra memoria de hábitos, o sea, cómo se hacen ciertas cosas, comer, caminar, vestirnos y desvestirnos, y todo eso que también depende de la memoria, hábitos de comportamiento que no son verbales o ideológicos, sino de acción, memoria adaptada a las necesidades y querencias del cuerpo. En ese sentido, la mano va aprendiendo a manejarse y acumula ese saber.

AM.- La mano crea recuerdos. No solo en el sentido de que recuerda cómo coger algo, sino recuerdos propios, táctiles...

JCR.- Cuando un guitarrista toca no piensa en cada nota que tiene que ejecutar la mano, es la mano la que sabe lo tiene que hacer, y en la pintura creo que ocurre algo parecido.

AA.- En la pintura mucho más diría yo. Todos los recursos que tú utilizas, ni siquiera los piensas. Cuando comienzo un cuadro, a veces, me sorprendo de la rapidez con que salen las cosas, y es la memoria de la mano que, al haber pasado por multitud de situaciones similares, va recogiendo experiencia, memoria, y se mueve con unos movimientos que tiene aprendidos. Hay siempre una interpretación que tiene que ver con la memoria.

Ignacio se despide. Y cuando estamos a punto de abandonar el estudio, nos llega un correo electrónico de Santiago Auserón con su reflexión sobre la cuestión que le planteamos, reproducimos a continuación sus palabras:

“En mi trabajo tengo que establecer una diferencia entre el oficio musical y la vocación filosófica. Esta requiere un anclaje en la tradición que comienza por un aprendizaje costoso. Aunque sientas una inclinación natural por los espacios mentales, la necesidad de comprender a un filósofo, o los temas que caracterizan un periodo de la historia, prima sobre el deseo de inventar. En el terreno de la canción popular, mi experiencia es radicalmente distinta: nuestra generación partió de la fascinación por el sonido eléctrico y empezamos a tocar imitando lo que nos gustaba, sin pensarlo mucho, hasta que el interés por diversos géneros de música empezó a exigir algo de estudio. Cuando escribo una canción, busco aquella sensación de novedad y extrañeza que nos proporcionó una música venida de otro mundo. El oficio se va adquiriendo a base de entender los rasgos de estilo y la hechura de las canciones que te gustan, pero en mi caso prima el deseo de que el proceso de aprendizaje conviva con lo inaudito, cosa que es posible gracias a la plasticidad del sonido. ¿Puede un músico popular aprender algo del artista plástico? Sospecho que sí, pero hay que pensarlo con detenimiento.

Al comparar mi experiencia con lo que percibo en la pintura de Alfonso Albacete, se insinúan cercanías y diferencias interesantes. Sus cuadros impactan por una alegría visual reveladora, una sensualidad comedida, técnicamente muy controlada, pero a la vez irrefrenable. Alfonso es, por un lado, un pintor epicúreo, gracias a su manejo de la luz y del color, por el modo en que ambos configuran la forma, incluso cuando la forma es más severa, sujeta a cuidadosa reflexión geométrica. Por otro lado, tiene una pulsión que le lleva al encuentro con las zonas de sombra, hasta rebasar el límite de su propia alegría visual, hasta dar con lo que se diluye y desaparece. De modo que responde a lo que Bergson llamaba un «doble frenesí», no solo es epicúreo, sino también estoico o seguidor de Heráclito. Por un lado, transmite una energía comparable a la de una canción popular innovadora

y por otro tiende a la gravedad de un pensamiento abismal. Armoniza extremos que en mi experiencia divergen sin remedio, artes difíciles de conciliar.

Si hablamos de asimilar tradiciones, Alfonso Albacete parece haber asimilado todas las escuelas pictóricas. En un mismo cuadro puede ser renacentista y expresionista abstracto. ¿Por qué? No solo por su dominio técnico, que es evidente, sino más bien por su capacidad para mirar la textura de lo que aparece, ya sea en un cuadro que tiene ante los ojos o en la memoria, en un rincón del jardín, en el interior del estudio o en la extensión de la playa. Alfonso pinta la pintura misma, se ha dicho con acierto, su propio asombro ante el matiz resplandeciente de la mezcla que prepara en el cuenco, la tensión de los ángulos de una figura geométrica, una extraña distorsión de la perspectiva que produce adhesión estética. Pinta el acto de la pintura y su propia reflexión sobre ella. ¿Qué significa eso? Que ha comprendido algo profundo que afecta a toda la historia de la pintura, sin limitarse a distinguir entre figuración y abstracción, o incluso entre la naturaleza y su representación. Él mismo dice estar llevando a cabo una suerte de *performance*, en el mismo sentido que el canto del aedo homérico, cuando describe una escena legendaria semejante a su propia actividad ante la audiencia. Tiene que ver con la acción corporal que conecta la percepción visual con la visión interior, con las imágenes que convocan las palabras y acaso también con las proporciones vagas e invisibles del sonido musical. No se trata solo de la mano en relación de proximidad con el ojo, sino de la acción del cuerpo entero tomando las medidas a un espacio mayor o menor, en el que confluyen cosas visibles e invisibles.

Alfonso Albacete pinta el fuego del mundo. Todos los pintores lo hacen, pero él renueva la esencia del acto pictórico con plena conciencia, en un lenguaje explícito. Parece que creyera, igual que los antiguos, en un nexo material directo que va de los ojos del pintor al objeto, como un «bastón», decían los estoicos, complaciéndose en hacer patente la materialidad de lo que Empedocles llamaba «rayo visivo». Crisipo subrayaba el hecho de que vemos la luz al mismo tiempo que la cosa que ilumina. Añadamos que la luz –con sus continuas variaciones– es la misma cosa dentro y fuera del cuadro, indistintamente real o representada, tal es su privilegio exclusivo. Es tan veloz que recorre distancias siderales en un instante, dando aparente estabilidad a los cuerpos. ¿Qué pasa entonces con la plástica invisible del sonido, que viaja en un tren mucho más lento e inestable? ¿No será la pintura el medio adecuado para modular y armonizar la velocidad salvaje de la luz? No quiero pasarme teorizando, pero tendría gracia que la divergencia extrema entre la liviandad de la música popular y la hondura del pensamiento hallase en la pintura alguna clave para su resolución. Deleuze decía que los pintores suelen hablar poco, pero leen mucho por la noche.”

José Carlos F. Ramos. Doctor en Ciencias Políticas y Sociología  
Armando Montesinos. Especialista en arte contemporáneo

Con la generosa participación de Mitsuo Miura, Ignacio Gómez de Liaño y Santiago Auserón



*Pintura de Campo I-Ciclo. Acrílico/lienzo. 97 x 97 cm. 2024*



*Pintura de Campo II-Portón. Acrílico/lienzo. 100 x 81 cm. 2025*



*Pintura de Campo III-Era. Acrílico/lienzo. 73 x 73 cm. 2026*



*Pintura de Campo IV-Asentamiento. Acrílico/lienzo. 73 x 73 cm. 2026*



*Pintura de Campo V-Puerta y postigo. Acrílico/lienzo. 73 x 54 cm. 2026*



*Pintura de Campo VI-Sitio. Acrílico/lienzo. 73 x 54 cm. 2026*



*Pintura de Campo VII-Lugar. Acrílico/lienzo. 56 x 46 cm. 2025*

*Pintura de Campo VIII-Puerta al río*  
Acrílico/lienzo. 200 x 150 cm. 2024





*Pintura de Campo IX-Dado. Acrílico/lienzo. 180 x 130 cm. 2025*



*Pintura de Campo X-Tranca. Acrílico/lienzo. 130 x 97 cm. 2025*

*Pintura de Campo XI-Apeos*  
Acrílico/lienzo. 180 x 130 cm. 2025





*Sala.* Acrílico/lienzo. 50 x 50 cm. 2025



*JOC 11/Pintura de agua.* Acrílico/lienzo. 50 x 50 cm. 2015



*Labor.* Acrílico/lienzo. 50 x 50 cm. 2025



*Muestra.* Acrílico/lienzo. 50 x 50 cm. 2015



*Pintura antigua/Virgo.* Acrílico/lienzo. 180 x 310 cm. 2025



*Ulisses 24.* Acrílico/lienzo. 97 x 73 cm. 2025



*Pintura holandesa.* Acrílico/lienzo. 33 x 33 cm. 2024



*Zapato de Miró/Campo de batalla.* Acrílico/lienzo. 90 x 90 cm. 2025

*Siwa/Alejandro-Gilgamesh*  
Acrílico/lienzo. 130 x 130 cm. 2025





*Puerta al Campo I. Cezanne de día. Acrílico/lienzo. 110 x 110 cm. 2025*



*Puerta al Campo II. Matisse de noche. Acrílico/lienzo. 110 x 110 cm. 2025*



*Silvestre I.* Acrílico/lienzo. 40 x 30 cm. 2026



*Silvestre II.* Acrílico/lienzo. 40 x 30 cm. 2026



## Alfonso Albacete

Antequera, Málaga, 1950

### Exposiciones individuales

- 2026 *Pintura de campo*, Galería Fernández-Braso, Madrid
- 2024 *La pintura inevitable*. Centro Cultural de las Claras, Fundación Caja Murcia, Murcia  
*P.L.O.D. (Personas, Lugares, Objetos, Distancias...)*, Galería Marlborough, Madrid
- 2020 *Pinturas analógicas*, Galería Marlborough, Madrid
- 2019 *Zenzanne*, We Collect Club, Madrid
- 2018 *Vanitas (Calendario MAXAM 2019)*, Museo Lázaro Galdiano, Madrid  
*Las razones de la pintura*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
- 2017 *Destiempo*, Galería Marlborough, Madrid
- 2016 *Del Natural*, Galería Juan Silió, Santander  
*Piezas Cortas*, Galería Marlborough, Madrid  
*JOC*, Galería Marlborough, Barcelona  
*Fin de Siglo, La nueva figuración española*, Universidad Politécnica, Cartagena
- 2014 *Escenarios*, Galería Gema Llamazares, Gijón  
*Natura*, Galería Marlborough, Madrid
- 2013 *Asuntos Internos*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
- 2012 *Seda*, Galería Marlborough, Madrid
- 2011 *Tránsitos*, Galería Marlborough, Barcelona  
*Alfonso Albacete*, Monasterio de Veruela, Zaragoza  
*Sin Tesis*, Galería Marlborough, Madrid
- 2010 *Contra tiempos*, Galería La Aurora, Murcia
- 2009 *Papeles pintados*, Galería Marlborough, Madrid  
*Reconstrucciones*, Galería Marlborough, Madrid
- 2007 Galería Juan Silió, Santander  
*Conversaciones*, Aena Colección de Arte Contemporáneo en el MEIAC, Badajoz
- 2006 *El mar de la China*, Galería Miguel Marcos, Barcelona  
Galería Miguel Marcos, Zaragoza  
Ana Serratosa-Arte, Valencia

Galería La Aurora, Murcia  
 Verónicas, Sala Verónicas, Murcia  
 2005 *Isaac*, Galería Miguel Marcos, Barcelona  
*La casa*, Galería Amparo Gámir, Madrid  
*El mar de la China*, Galería EGAM, Madrid  
 2003 *Macenas*, Galería La Aurora, Murcia  
 2002 *Cueva Negra*, Galería Amparo Gámir, Madrid  
 2001 Galería Windsor Kulturika, Bilbao  
 Galería Marín Galy, Málaga  
 2000 *Alfonso Albacete, Doce Pinturas Vásicas*, Espacio Caja de Burgos  
*Pinturas Vásicas*, Galería Miguel Marcos, Barcelona  
*Pinturas Vásicas*, Galería Miguel Marcos, Zaragoza  
 Centro de Arte La Fábrica, Palencia  
 Galería La Aurora, Murcia  
 Galería Mácula, Santa Cruz de Tenerife  
 1999 *Alfonso Albacete, Almudí*, Círculo de Bellas Artes, Madrid  
 1998 *Alfonso Albacete*, Palacio Almudí, Murcia  
 1997 *10 of the Best*, Embajada de España, Jakarta, Indonesia  
 Galería Nieves Fernández, Madrid  
 1996 Galería Nieves Fernández, Madrid  
 Galería Marisa Marimón, Orense  
 1995 Galería Babel, Murcia  
 1994 Sala Robayera, Miengo, Cantabria  
 Caja de Ahorros de Granada, Granada  
 1993 Galería Maeght, Barcelona  
 Galería Nieves Fernández, Madrid  
 Galería Ginko, Madrid  
 Galería 6 de Febrero, Valencia  
 1992 Galería Miguel Marcos, Zaragoza  
 1991 Galería Nieves Fernández, Madrid  
 Galería Fernando Silió, Santander  
 Galería Bretón, Valencia  
 Galería Babel, Murcia

1990 Center for Contemporary Art, Chicago, EE. UU.  
 SAGA 90, Paris, Francia  
 Galería Estiarte, Madrid  
*Alfonso Albacete 1980-1990*, Caja de Ahorros de Antequera, Málaga  
 Galería Carmen de Julián, Málaga  
 Galería EGAM, Madrid  
 1989 ARCO'89, Madrid  
 Galería Nieves Fernández-Yerba, Madrid  
 Galería Lluch-Fluxá, Palma de Mallorca  
 1988 *Alfonso Albacete, 50 obras, (1979-1987)*, Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid  
 Galería Yerba, Barcelona  
 1987 CIAE, Chicago Internacional Art Exposition, Chicago, EE. UU.  
 Galería Yerba, Murcia  
 Galería EGAM, Madrid  
 1986 ART 17'86, Basel, Suiza  
 1985 ARCO'85, Madrid, Galería Yerba-Galería EGAM  
 Galería Windsor, Bilbao  
 1984 Sala Pelaires, Palma de Mallorca  
 Galería Yerba, Murcia  
 Galería Temple, Valencia  
 1983 ARCO'83, Madrid, Galería EGAM  
 1982 *Levante*, Galería EGAM, Madrid  
 Galería Yerba, Murcia  
*Cuadros Andaluces*, Galería Imagen Múltiple, Sevilla  
 1979 *En el Estudio*, Galería Egam, Madrid  
 1978 Galería Zero, Murcia  
 1977 Galería Zen, Molina de Segura, Murcia  
 Galería Once, Alicante  
 Galería EGAM, Madrid  
 1976 Galería Punto, Valencia  
 Colegio de Arquitectos, Valencia  
 Galería Chys, Murcia  
 1972-5 Galería Chys, Murcia  
 Galería EGAM, Madrid

## Obra en museos y colecciones

AT&T Microelectrónica España, Madrid

Banco Bilbao Vizcaya, Madrid

Banco de España, Madrid

Banco Exterior de España, Madrid

Banco Hipotecario de España, Madrid

CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria

Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

Colección "De Pictura", Zaragoza

Colección "El Aire", Iberia, Madrid

Colección Argentaria, Madrid

Colección Arte Contemporáneo, Madrid

Colección Ayuntamiento de Palma, Palma de Mallorca

Colección Banca Lambert, Bruselas, Bélgica

Colección BBVA

Colección Caja Madrid

Colección de Arte Fundesco, Madrid

Colección Fundación AENA

Colección Fundación Ramón Areces, Madrid

Colección Helga de Alvear, Madrid

Colección Moncloa, Madrid

Colección Olor Visual, Barcelona

Colección Sáez de Gorbea, Bilbao

Colección Universidad Complutense de Madrid, Madrid

Collection Dobe, Zurich, Suiza

Compañía Telefónica Nacional de España, Madrid

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Comunidad de Madrid, Madrid

Fundación "La Caixa", Barcelona

Fundación Pablo Palazuelo, Madrid

Fundación Cajamurcia, Murcia

Instituto de Crédito Oficial, Madrid

Los Ochenta, Colección López-Sanz, Cretas, Teruel

Mie Prefectural Art Museum, Mie, Japón

Museo de Arte Abstracto, Cuenca

Museo de Arte Contemporáneo "Casa de los Caballos", Cáceres

Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao

Museo de Bellas Artes, Murcia

Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile

Museo Municipal, Madrid

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

Museo Patio Herreriano, Valladolid

Museo Provincial de Álava, Vitoria

Museo Wurth, Kunzelsau, Alemania

Museu d'Art Contemporani, Elche

Palau Sollerich, Palma de Mallorca

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Senado Español, Madrid

The Chase Manhattan Bank, Nueva York, EE. UU.

White House Collection, Washington, EE. UU.



*Ulisses XX. Acrílico sobre tabla en óvalo. 45 x 55 cm*

# Fernández-Braso

G A L E R I A D E A R T E

## Exposición

Galería Fernández-Braso

## Catálogo

Edición: Galería Fernández-Braso

**Texto:** José Carlos F. Ramos y Armando Montesinos

Con la colaboración de:

Mitsuo Miura

Ignacio Gómez de Liaño

Santiago Auserón

**Imprenta:** Gráficas IMTRO

## Créditos fotográficos

© Rafael Suárez

## Galería Fernández-Braso

Calle Villanueva, 30 - 28001. Madrid

[www.galeriafernandez-braso.com](http://www.galeriafernandez-braso.com)

Tlf.: 91 575 98 17

## Horario

Lunes-Viernes: 10-13:45 / 17-20:00 horas

Sábado: 11-13:45 horas